20世纪艺术大师随笔丛书

移步不换形

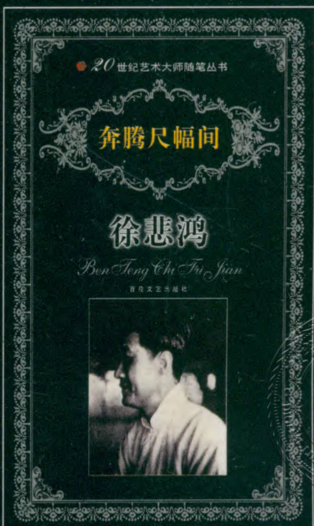
梅兰芳

Yi Bu Bu Huan Xing

百花文艺出版社



20世纪
艺术大师随笔丛书





电脑制作／百花美术设计部电脑工作室

20世纪艺术大师随

移步不换形



梅兰芳

Yi Bu Bu Huan Xing

图书在版编目（CIP）数据

移步不换形／梅兰芳著．—天津：百花文艺出版社，2000

（二十世纪艺术大师随笔丛书）

ISBN 7-5306-2945-X

Ⅰ．移…　Ⅱ．梅…　Ⅲ．随笔-作品集-中国-当代
Ⅳ．I267

中国版本图书馆CIP数据核字（1999）第52097号

百花文艺出版社出版发行

地址：天津市和平区张自忠路189号

邮编：300020

e-mail：bhpubl@publicl. tpt. tj. cn

http：//www. bhpubl. com. cn

发行部电话：（022）27312757　邮购部电话：（022）27116746

全国新华书店经销

山东省滨州新华印刷厂印刷

※

开本850×1092毫米1/32 印张12.25 插页8 字数230千字

2000年1月第1版　2000年1月第1次印刷

印数：1—6000册　定价：20.00元



梅兰芳



19岁的梅兰芳(1912年)



与开蒙老师吴菱仙(1903年)



抗日战争期间留须照（1941 年）



梅兰芳和福芝芳夫妇照（1952）



梅兰芳与子女儿媳合影（1957 年）



梅兰芳与齐白石、欧阳予倩、叶恭绰合影(1956年)



梅兰芳与程砚秋合影



梅兰芳与徐兰沅、王少卿合影



梅兰芳与老舍、梁思成、华罗庚在出席政协会议时合影



梅兰芳与卓别林合影（1930年）



中村雀右卫门夫人赠中村先生剧装画给梅兰芳(1956 年)



梅兰芳与欧阳予倩等观摩市川猿之助的表演(1956 年)



梅兰芳和杨小楼《霸王别姬》照



梅兰芳1916年上演时装新戏《一缕麻》，饰林纽芬



梅兰芳在《天女散花》中饰天女（1917年）



梅兰芳《木兰从军》照



梅兰芳1961年5月最后一次演出《穆桂英挂帅》时与郭沫若合影



梅兰芳与马连良合演《汾河湾》照(1956年)



梅兰芳绘天女散花图

目　录

附　录：

一代宗师梅兰芳

（代序）

梅绍武

梅兰芳，名澜，字畹华、浣华，原籍江苏泰州，1894年10月22日（农历9月24日）诞生于北京一梨园世家。祖父梅巧玲（1842—1882）为清代同治、光绪年间著名京剧、昆曲演员，“同光十三绝”之一。父梅竹芬（1874—1897）亦为清末京昆旦角演员。母杨长玉（1876—1908）系梨园名宿杨隆寿之女。伯父梅雨田（1865—1912）是长期为谭鑫培伴奏的著名琴师。梅兰芳父母早逝，由祖母和伯父抚养成人。伯父操琴收入微薄，家境并不富裕，梅兰芳未曾享受过幸福的童年，六岁时亲眼目睹八国联军入侵的暴行，幼小的心灵深深埋下了痛恨侵略者的种子。

他七岁入私塾读书，受家庭环境熏陶，八岁即开始学艺，但由于先天条件并不优越，一句唱词久久不能成诵，老师对他说“祖师爷没赏你这碗饭吃！”而罢教。这句话倒激发了梅兰芳发奋勤学苦练的志气。九岁师事吴菱仙，开蒙戏为

《战蒲关》,每句唱词苦练百遍,终于学会多出正工青衣戏。11岁在广和楼首次登台扮演昆曲《长生殿·鹊桥密誓》的织女,是由吴老师抱他登上鹊桥的。后搭喜连成科班借台练戏,由伯父亲授《武家坡》和《玉堂春》等戏,并向秦稚芬和胡二庚学花旦戏,随茹莱卿练习武功,继而搭班在京演出,先后与谭鑫培等名伶合演,声誉鹊起。20岁后拜陈德霖、乔蕙兰、李寿山和陈嘉梁等前辈为师,钻研昆曲,又从路三宝学习《贵妃醉酒》等戏。他勤奋好学,转益多师,广征博采,戏路极广,为日后成为一代宗师奠定了坚实的基础。

1913年,梅兰芳随同驰名须生王凤卿首次赴上海演出,在王凤卿大力提携下,梅兰芳首演大轴戏《穆柯寨》,受到观众欢迎,遂崭露头角。

宣统元年,他在北京看到了王钟声演的"改良新戏",后在沪期间他又观摩了欧阳予倩等组织的春柳社的话剧,深受启发。1914年起,便以社会时事为题材,编演了反映妇女受压迫、婚姻不自由以及反对迷信的《孽海波澜》、《宦海潮》、《一缕麻》、《邓霞姑》和《童女斩蛇》等时装新戏,大受观众的欢迎和好评。

梅兰芳曾说:"戏剧前途的趋势是跟观众的需要和时代而变化的……我要走向新的道路,去寻求发展。"他于是在一大批学识渊博的知识分子和亲友同行的协助和支持下,开始整理传统剧目,改革旦角表演艺术,把"青衣"、"花旦"、"闺门旦"、"刀马旦"等演技融于一体,开创了戏路宽阔、刚柔并济的"花衫"行当。他依据京剧艺术规律,遵循"移步不

换形”的理论原则，改革唱腔，增添音色浑厚的“二胡”伴奏，设计绚丽多彩的新颖舞蹈身段，改进化妆、服饰和人物造型，净化舞台，增设灯光，逐步进行戏剧改革。22岁起他首先编演了古装新戏《嫦娥奔月》，又首创京剧中的红楼戏：《黛玉葬花》、《千金一笑》(又名《晴雯撕扇》)、《俊袭人》等剧，嗣后又编演了《天女散花》、《西施》、《洛神》、《麻姑献寿》、《霸王别姬》、《太真外传》等十余出剧目，开拓了古装歌舞剧的新路，使优秀的传统民族舞蹈在京剧舞台上大放光彩，令观众耳目一新。其中不少剧目后来成为梅派艺术的精品。他从而红遍大江南北。1927年，梅兰芳34岁，当选为“四大名旦”之首。

1931年，梅兰芳为振兴民族艺术，使京剧名副其实地代表“国剧”，而与余叔岩、齐如山、张伯驹等人创建国剧学会，并附设国剧传习所，培养人才。他在传习所开学典礼上致词说：“我认为戏剧要接近人民，接近大众，研究艺术是从事人类精神生产的活动，所以要站在时代前面，一点点地做下去。”他鼓励学员“一要敬业乐群，二要活泼严肃，三要勇猛精进”。他本人亲自参加了教学工作。

早在本世纪初，梅兰芳就抱定要向海外弘扬祖国优秀文化艺术的宗旨，为此他多次出国访问演出。他先后于1919年、1924年两次访日，1930年访美，1935年访苏，获得盛誉。他不但使京剧艺术跻身于世界戏剧之林，给予不少外国戏剧家以启迪或影响，而且也增进了各国人民对中国文化艺术的正确了解。在他的影响下，日本演员竞效其舞，谓

之“梅舞”,他的《天女散花》、《贵妃醉酒》和《虹霓关》等剧都曾被日本歌舞伎演员移植上演。他的名字在日本家喻户晓。美国南加州大学和波摩那学院两家学府为表彰他在介绍东方艺术,联络中美两国人民之间的感情,沟通世界文化方面所尽的力量,向他颁发了文学博士荣誉学位。苏联艺术大师斯坦尼斯拉夫斯基称赞他的表演是“有规律的自由动作”,“具有充满诗意的、样式化了的现实主义”。梅那荷德观赏他的演出后,重排了自己正在执导的话剧《聪明误》,并在说明书上指明“献给梅兰芳”,以示敬意。电影艺术大师爱森斯坦拍摄他的《虹霓关》片断以展示他卓越的表演特征,并誉他为“最伟大的造型大师”。德国戏剧家布莱希特也在一篇题为《论中国戏曲和间离效果》(1936)的论文中兴奋地指出他多年来朦胧追求而尚未达到的,在梅兰芳却已发展到极高的艺术境界。

梅兰芳在出国演出期间也孜孜不倦地吸收别国人民优秀的文化成果,以充实自己艺术创造的基础,正如他本人所说:“我一方面是想把中国戏曲介绍到国外,一方面也是想借此观摩吸收外国戏剧艺术丰富我们的民族艺术。”1935年,他在苏联演出结束后,便到英国、法国、德国、意大利、奥地利、埃及和印度等国观察戏剧和歌剧,从而结识了众多国际知名的艺术大师、戏剧家、作家、歌唱家、舞蹈家和画家,同他们切磋艺术,交流心得,建立了诚挚的友谊。这些国际友人当中,除上面已提到的几位,还包括高尔基、聂米洛维奇—丹钦科、夏利亚宾、乌兰诺娃、斯达克·杨、贝拉斯科、

卓别林、罗伯逊、范朋克、玛丽·璧克福、萧伯纳、詹·马·巴里、毛姆、戈登·克雷、皮斯卡托、嘉丽—古契、泰戈尔、难达婆薮、青木正儿、尾上梅幸、守田勘弥等人。在国外一次招待会上，梅兰芳曾意味深长地说："中西的戏剧虽不相同，但是表演却可互相了解，艺术之可贵即在于这一点，所以'艺术是无国界的'一句话，诚非虚言，现在的中西戏剧有一个相接触的机会，我很希望不久即有新的艺术产生，融会中西艺术于一炉。"梅兰芳一生为促进我国与国际间的文化交流，做出了卓越贡献，可以说是一位弘扬民族文化的先驱者，一位沟通东西方文化的民间使者。

梅兰芳是一名爱国者，早在五四时期，当订立廿一条国耻条约时，他便激于义愤，编演了《木兰从军》，激发人们的爱国主义精神。"九·一八"事变后，他又编演了《抗金兵》和《生死恨》，激励人们抗敌救国。1932年，他由京迁居上海。八年抗战期间，他于1938年为摆脱敌伪的骚扰，借第四次赴香港演出之机，逃出樊笼，演出后即蛰居香港，息影舞台。1941年末，太平洋战争爆发，香港沦陷，敌寇逼迫他演出庆功，他蓄须明志，予以抵制。1942年夏，他郁悒地返回上海，与家人共患难，敌伪又多次胁迫他登台庆祝所谓的"大东亚战争胜利"，甚至由南京大屠杀元凶松井石根大将出面要挟①，他都断然拒绝，置生死于度外，正如他在抗战胜利后

① 详见(日)尾崎宏次:《梅兰芳曾留过胡子》一文，载《光明日报》(1993年4月3日)。

曾对著名作家柯灵先生所说"他们要庆祝的,就是我们的耻辱;他们要笑的,我们该哭,我怎么能唱这个戏呢?"1943年,他把北平无量大人胡同寓所卖掉以维持生计,并接济苦难的同行和亲友。此后他又与叶恭绰先生合办画展,以出售自己的绘画度日,充分表现了一名具有民族气节的艺术家的高贵品质和威武不能屈的大无畏精神。1945年抗战胜利,他当即剃去唇髭,重登舞台,受到人民深切的尊敬和爱戴。

1949年新中国成立后,梅兰芳先后当选为全国人大代表、全国政协常委,并出任中国戏曲研究院、中国戏曲学院和中国京剧院院长。他焕发了青春,赴全国各地巡回演出,受到各地群众热烈欢迎。1952年文化部授予他荣誉奖状,同年他赴维也纳出席世界人民和平大会。1953年参加中国人民赴朝慰问团,任副总团长,前去慰问中国人民志愿军。1955年,文化部、文联和剧协为梅兰芳和周信芳举办了舞台生活50年的纪念活动。1956年,他率领庞大的中国访日京剧代表团,第三次访日演出,增进了中日两国人民的友谊,为后来中、日建立正常的外交关系起了铺垫作用。1957年,他荣获国际舞蹈协会颁发的荣誉奖章,同年参加中国劳动人民代表团,赴苏联庆祝十月革命40周年。1960年再次赴莫斯科庆祝中苏友好同盟互助条约签订十周年纪念。

梅兰芳于1959年光荣地加入共产党,并为庆祝国庆十周年编演了《穆桂英挂帅》作为献礼,炉火纯青地塑造了一位杰出的巾帼英雄形象。同年,他还拍摄了昆曲《游园惊

梦》的电影，在这之前，1955年，已拍摄了《梅兰芳舞台艺术》彩色戏曲片。晚年，他不遗余力地培养新一代中青年演员，他的学生遍及各地，桃李满天下。此外，他还撰写了回忆录《舞台生活四十年》、《东游记》、《我的电影生活》和《梅兰芳戏剧散论》等多部著作。

1961年8月8日，梅兰芳因患冠状动脉梗塞症逝世，享年67岁。巨星殒落，举国哀痛。梅兰芳治丧委员会由周恩来总理等61人组成，在首都剧场举行的隆重追悼会上，陈毅副总理主祭并代表中共中央和国务院讲话，文化部副部长齐燕铭同志致悼词。梅兰芳遗体安葬在北京西郊万花山麓。

在长达半个世纪的舞台实践中，梅兰芳尊重传统，善于继承，勇于创造革新，不断丰富和改进自己的表演艺术。他从青年时代起就认真钻研古典文学、绘画和雕塑、民族音乐、民族舞蹈、民俗学、音韵学和服饰学等多方面的祖国传统文化，并把这些知识融入他的艺术，从而创造了大量优秀剧目，形成了具有独特风格、大家风范的流派——梅派。他在中国戏曲的发展上起到了承前启后的作用，把京剧艺术推向了高峰。

他所创建的梅派艺术，其特点是唱腔圆润纯正，自然大方，婉转动听，表演简洁洗练却包含着丰富的感情，蕴藏着深厚的功力，刻画人物细致入微，风格典雅大方。他一生在舞台上创造了为数众多、仪态万方的中国古代和近代妇女的优美形象，诸如穆桂英、梁红玉、花木兰、韩玉娘、萧桂英、

赵艳容、杜丽娘、杨玉环、林黛玉、白素贞、虞姬、西施、洛神、天女、嫦娥、林纫芬、邓霞姑等人物，其中有的是充溢浩然正气的爱国的巾帼英雄，有的是理性抗争的平民弱女，有的是反男尊女卑的坚强女性，有的是家喻户晓的古典文学或神话传说中的仕女和天仙。这些人物都体现了中国妇女的传统美德和鲜明个性。但是，梅兰芳在舞台上并非单纯摹仿女子的一姿一态，而是艺术地再创造妇女的本质和意象，刻意传达中国女性的温柔、秀丽、高雅、坚强的特征。他在艺术创作中，善于辨别精、粗、美、恶，自始至终贯穿着一种独特风格，一种具有追求美、雅致和崇高的意向。因此，欧阳予倩赞誉梅兰芳为"真正的演员，美的创造者"，乌兰诺娃推崇他为"美的化身"。

梅兰芳自 1949 年在京居住的护国寺大街 9 号故居，已于 1984 年辟为梅兰芳纪念馆，邓小平同志亲笔题写了馆名匾额。故乡泰州也于 1988 年建成了梅兰芳史料陈列馆(今亦已改名为梅兰芳纪念馆)，江泽民主席 1992 年元月 23 日参观时，为该馆书写了"弘扬民族优秀文化，振兴京剧艺术"的题字。1996 年 12 月 16 日，江泽民主席在第六次全国文化会、第五次全国作代会上发表重要讲话，其中充分肯定了梅兰芳的艺术成就和对民族文化的贡献，把他与鲁迅、郭沫若、茅盾、聂耳、冼星海、齐白石、徐悲鸿等现代大文学家、大艺术家并列。

梅兰芳一生热爱祖国，热爱人民，热爱艺术，把毕生精力都献给了祖国的文艺事业。如今以梅兰芳为代表的中国

戏曲表演艺术已被公认为当今世界三大重要表演体系之一。

正是：梅质兰魂永芳香，音容笑貌五洲存。

开蒙老师吴菱仙[1]

我家在庚子年，已经把李铁拐斜街的老屋卖掉了，搬到百顺胡同居住。隔壁住的是杨小楼[2]、徐宝芳两家（宝芳是徐兰沅[3]的父亲，兰沅是梅先生的姨夫）。后来又搬入徐、杨两家的前院，跟他们同住了好几年。附近有一个私塾，我就在那里读书。后来这个私塾搬到万佛寺湾，我也跟着去继续攻读。

杨老板（小楼）那时已经很有名气了。但是他每天总是黎明即起，不间断地要到一个会馆里的戏台上练武功，吊嗓子。他出门的时间跟我上学的时间差不多，常常抱着送我到书馆。我有时候跨在他的肩上，他口里还讲民间故事给我听，买糖葫芦给我吃，逗我笑乐。隔了十多年，我居然能够和

---

① 本文及以下十七篇均节选自《舞台生活四十年》（中国戏剧出版社，1987 年）。

② 杨小楼（1878－1938），著名京剧武生演员，师承杨隆寿和俞润仙，创造了武生里影响最大的“杨派”，为后来京剧武生所宗法。

③ 徐兰沅（1892－1976），著名京剧琴师，师承梅雨田、刘顺，自 1921 年加入梅剧团后，与梅合作长达 28 年。

杨大叔同台唱戏，在后台扮戏的时候，我们常常谈起旧事，相视而笑。

九岁那年，我到姐夫朱小芬[①]（即朱斌仙之父）家里学戏。同学有表兄王蕙芳和小芬的弟弟幼芬。吴菱仙是我们开蒙的教师。我第一出戏学的是《战蒲关》。

吴菱仙先生是时小福先生的弟子。时老先生的学生都以仙字排行。吴老先生教我的时候，已经五十岁左右。我那时住在朱家。一早起来，五点钟就带我到城根空旷的地方，遛弯喊嗓。吃过午饭另外请的一位吊嗓子的先生就来了，吊完嗓子再练身段，学唱腔，晚上念本子。一整天除了吃饭、睡觉以外，都有工作。

吴先生教唱的步骤，是先教唱词，词儿背熟，再教唱腔。他坐在椅子上，我站在桌子旁边。他手里拿着一块长形的木质"戒方"，这是预备拍板用的，也是拿来打学生的，但是他并没有打过我。他的教授法是这样的：桌上摆着一摞有"康熙通宝"四个字的白铜大制钱（当时的币制是银本位的，铜钱是辅币。有大钱、小钱的区别，兑价亦不同。这类精制的康熙钱在市上已经少见，大家留为玩物，近于古董性质）。譬如今天学《三娘教子》里"王春娥坐草堂自思自叹"一段，规定学二十或三十遍，唱一遍拿一个制钱放到一只漆盘内，到了十遍，再把钱送回原处，再翻头。有时候我学到六七遍，实

① 朱小芬（生卒年月不详），苏州人，著名京剧丑行演员，其父朱霞芬为梅巧玲的弟子。兄朱小霞，弟朱幼芬，均工旦行。

际上已经会了，他还是往下数；有时候我倦了，嘴里哼着，眼睛却不听指挥，慢慢闭拢来，想要打盹，他总是轻轻推我一下，我立刻如梦方醒，挣扎精神，继续学习。他这样对待学生，在当时可算是开通之极；要是换了别位教师，戒方可能就落在我的头上了。

吴先生认为每一段唱，必须练到几十遍，才有坚固的基础。如果学得不地道，浮光掠影，似是而非，日子一长，不但会走样，并且也容易遗忘。

关于青衣的初步基本动作，如走脚步、开门、关门、手势、指法、抖袖、整鬓、提鞋、叫头、哭头、跑圆场、气椅这些身段，必须经过长时期的练习，才能准确。

跟着又学了一些都是正工的青衣戏，如《二进宫》、《桑园会》、《三娘教子》、《彩楼配》、《三击掌》、《探窑》、《二度梅》、《别宫》、《祭江》、《孝义节》、《祭塔》、《孝感天》、《宇宙锋》、《打金枝》等。另外配角戏，如《桑园寄子》、《浣纱计》、《朱砂痣》、《岳家庄》、《九更天》、《搜孤救孤》……共约三十几出戏。在十八岁以前，我专唱这一类青衣戏，宗的是时小福[1] 老先生的一派。

吴先生对我的教授法，是特别认真而严格的。跟对待别的学生不同，他把大部分精力都集中在我身上，好像他对我有一种特别的希望，要把我教育成名，完成他的心愿。我后

① 时小福(1846—1900)，江苏吴县人，同、光年间著名京剧青衣演员，弟子颇多，均以仙字为序名。

学戏而先出台，蕙芳、幼芬先学戏而后出台，这原因是我的环境不如他们。家庭方面，已经没有力量替我延聘专任教师，只能附属到朱家学习。吴先生同情我的身世，知道我家道中落，每况愈下，要靠拿戏份来维持生活。他很负责地教导我，所以我的进步比他们快一点，我的出台也比他们早一点。

我能够有这一点成就，还是靠了先祖[①]一生疏财仗义，忠厚待人。吴先生对我的一番热忱，就是因为他和先祖的感情好，追念故人，才对我另眼看待。

吴先生在先祖领导的四喜班里，工作过多年。他常把先祖的遗闻轶事讲给我听。他说："你祖父待本班里的人，实在太好。逢年逢节，根据每个人的生活情形，随时加以适当的照顾。我有一次家里遭到意外的事，让他知道了，他远远地扔过一个小纸团儿，口里说着：菱仙，给你个槟榔吃！等我接到手里，打开来看，原来是一张银票。"

当时的科班制度，每人都有固定的戏份，像这样的赠

① 指祖父梅巧玲(1842—1882)，名芳，字慧仙，江苏泰州人，生于泰州一个雕花木刻工人的家庭，幼年因水灾随父母逃荒到江南。八岁过继给江家做义子，11岁入苏州福盛班学艺，后又寄居京师。以后受杨三喜(昆曲)、罗巧福(皮黄)的传授，加之天资聪明，刻苦学艺，终成京昆俱佳、扮相俏丽、台风清新、念白文雅的第一代京剧旦角演员，有"活萧太后"之称。常被选入清内廷承差，为"同光十三绝"(即清同治、光绪时期13名昆曲和京剧著名演员)之一。曾掌管北京四大徽班之一的"四喜班"，为人仗义疏财。

予，是例外的，因为各人的家庭环境、经济状况不同，所以随时斟酌实际情况，用这种手法来加以照顾。吴先生还说，当每个人拿到这类赠予的款项的时候，往往正是他最迫切需要这笔钱的时候。

学花旦戏

这时候除了吴先生教授青衣之外，我的姑丈秦稚芬①和我伯母的弟弟胡二庚(胡喜禄的侄儿，是唱丑角的)，常来带着教我们花旦戏。就这样一面学习，一面表演，双管齐下，同时并进，我的演技倒是进步得相当快。

在我们学戏以前，青衣、花旦两工，界限是划分得相当严格的。

花旦的重点在表情、身段、科诨。服装色彩也趋向于夸张、绚烂。这种角色在旧戏里代表着活泼、浪漫的女性。花旦的台步、动作与青衣是有显著的区别的，同时在嗓音、唱腔方面的要求倒并不太高。科班里的教师随时体察每一个学艺者的天赋，来支配他的工作。譬如面部肌肉运动不够灵活，内行称为"整脸子"。体格、线条臃肿不灵，眼神运用也不活泼，这都不利于演唱花旦。

---

① 秦稚芬(生卒年月不详)，京剧武旦演员，精通击技，擅长书法，摹孙过庭《书谱》极有功夫。喜欢研究历史，熟读《通鉴》，与梁启超、罗瘿公、魏铁栅文字交，为人仗义，有古侠士风。

青衣专重唱工，对于表情、身段是不甚讲究的，面部表情大多是冷若冰霜。出场时必须采取抱肚子身段，一手下垂，一手置于腹部，稳步前进，不许倾斜。这种角色在旧剧里代表着严肃、稳重，是典型的正派女性。因此，这一类人物出现在舞台上，观众对他的要求，只是唱工，而并不注意他的动作、表情，形成了重听而不重看的习惯。

那时观众上戏馆，都称听戏，如果说是看戏，就会有人讥笑他是外行了。有些观众，遇到台上大段唱工，索性闭上眼睛，手里拍着板眼，细细咀嚼演员的一腔一调，一字一音。听到高兴的时候，提起了嗓子，用大声喝一个彩，来表示他的满意。戏剧圈里至今还流传有两句俚语："唱戏的是疯子，听戏的是傻子"。这两句话非常恰当地描写出当时戏院里的情形。

青衣这样的表演形式保持得相当长久。一直到前清末年才起了变化。首先突破这一藩篱的是王瑶卿① 先生。他注意到表情与动作，演技方面才有了新的发展。可惜王大爷正当壮年，就"塌中"②了。我是向他请教而按着他的路子来完成他的未竟之功的。

---

① 王瑶卿（1881－1954），著名京剧演员、教育家，"四大名旦"都曾在他门下受业。50年代初，受聘为中国戏曲学校校长。

② 塌中，幼年发音时嗓音转变叫做倒仓，中年人音败叫做塌中。

学　昆　曲

梨园子弟学戏的步骤，在这几十年当中，变化是相当大的。大概在咸丰年间，他们先要学会昆曲，然后再动皮黄。同光年间已经是昆、乱并学。到了光绪庚子以后，大家就专学皮黄，即使也有学昆曲的，那都是出自个人的爱好，仿佛大学里的选课似的了。我祖父在杨三喜那里，学的都是昆戏，如《思凡》、《刺虎》、《折柳》、《剔目》、《赠剑》、《絮阁》、《小宴》等。

等他转到罗巧福的门下才开始学《彩楼配》、《二进宫》这一类的皮黄戏。后来他又兼学花旦，如《得意缘》、《乌龙院》、《双沙河》、《变羊记》、《思志诚》等戏。他最著名的戏是《雁门关》的萧太后，《盘丝洞》的蜘蛛精。在他掌管四喜班的时代，又排了许多新戏。综观他一生扮演过的角色，是相当复杂的。那时徽班的规矩，青衣、花旦，不许兼唱，界限划分得比后来更严；我祖父就打破了这种褊狭的规定。当时还有人对他加以讽刺，说他这是违法乱例呢。

为什么从前学戏，要从昆曲入手呢？这有两种缘故：(一)昆曲的历史是最悠远的。在皮黄没有创制以前，早就在

北京城里流行了。观众看惯了它,一下子还变不过来。(二)昆曲的身段、表情、曲调非常严格。这种基本技术的底子打好了,再学皮黄就省事多了。因为皮黄里有许多玩艺儿就是打昆曲里吸收过来的。我知道跟我祖父同时期的有两位昆曲专家——杨鸣玉和朱莲芬。等到他们的晚年,已经是皮黄极盛的时期,可是他们每次出演,仍旧演唱昆曲。观众也并不对他们冷淡,尤其是杨鸣玉更受台下的欢迎。

在我先祖学戏时代,戏剧界的子弟最初学艺都要从昆曲入手。馆子里经常表演的,大部分也还是昆曲。我家从先祖起,都讲究唱昆曲。尤其是先伯会的曲子更多。所以我从小在家里就耳濡目染,也喜欢哼几句,如《惊变》里的"天淡云闲……"、《游园》里的"袅晴丝……"。我在十一岁上第一次出台,串演的就是昆曲。可是对于唱的门道,一点都不在行。到了民国二三年上,北京戏剧界对昆曲一道,已经由全盛时期渐渐衰落到不可想象的地步。台上除了几出武戏之外,很少看到昆曲了。我因为受到先伯的熏陶,眼看着昆曲有江河日下的颓势,觉得是我们戏剧界的一个绝大的损失。我想唱几出昆曲,提倡一下,或者会引起观众的注意和兴趣。那么其他的演员们也会响应了,大家都起来研究它。要晓得,昆曲里的身段是前辈们耗费了许多心血创造出来的,再经过后几代的艺人们逐步加以改善,才留下来这许多的艺术精华。这对于京剧演员,实在是有绝大借镜的价值的。

我一口气学会了三十几出昆曲,就在民国四年开始演唱了。大部分是由乔蕙兰老先生教的。像属于闺门旦唱的

《游园惊梦》这一类的戏，也是入手的时候必须学习的。乔先生是苏州人，在清廷供奉里，是有名的昆旦。他虽然久居北京，他的形状与举止，一望便知是一个南方人。说起话来，是那么宛转随和，从来没有看见他疾言厉色地对付过学生。他耐心教导，真称得起是一位循循善诱的老教师。

我学会了《游园惊梦》，又请陈老夫子①给我排练。想在做工方面补充些身段。陈老夫子把他学的那些宝贵的老玩艺儿很细心地教给我，例如"好姐姐"曲子里"生生燕语……呖呖莺声"的身段，是要把扇子打开，拿在手里摇摆着跟丫环春香并了肩走云步的。在这上面一句"那牡丹虽好"，是要用手拍扇子来做的。陈老夫子教到身段，也是不怕麻烦，一遍一遍地给我说。步位是非常准确，一点都不会走样的。他跟我一样也不是一个富有天才聪明伶俐的学艺者。他的成名，完全是靠了苦学苦练的。

---

① 陈老夫子即陈德霖(1862－1930)，著名京剧青衣演员，演唱艺术在他继承前人的基础上有所翻新，当年有"青衣泰斗"之称，曾被选为升平署教习。弟子颇多，王瑶卿、梅兰芳、程砚秋等均受其教益，门人尊称为"陈老夫子"。

学跻工和武工

前辈们的功夫真是结实，文的武的，哪一样不练。像《思凡下山》、《活捉三郎》、《访鼠测字》这三出戏的身段，戏是文丑应工，要没有很深的武工底子，是无法表演的。

再拿老生来说，当年孙菊仙、谭鑫培、汪桂芬三位老先生，同享盛名，他们的唱法，至今还流传着成为三大派别。可是讲到身段，一般舆论，津津乐道的，那就只有谭老先生了。原因是这三位里面，惟有谭老先生，早年是唱武生的，武工很深。到了晚年在《定军山》、《战太平》这一类开打戏里，要用把子，本来就是他的看家本领，当然表演得比别人更好看。就连文戏里，他有些难能可贵的身段，也都靠幼年武工底子才能这样出色当行的。可见我们这一行，真不简单，文、武、昆、乱哪一门都够你学上一辈子。要成为一个好演员，除了经过长期的锻炼，还要本身天赋条件样样及格。譬如眼睛呆板无神，嗓子不搭调，这些天生缺憾，都是人工所无法补救的。

还有练武工的，腿腕的骨骼部位，都有关系。有些体格不利于练武，勉强学习，往往造成意外损伤，抱恨终身。

天赋方面具备了各种优美的条件，还要有名师指授，虚心接受批评，再拿本身在舞台上多少年的实际经验，融会贯通以后，才能成为一个十全十美的名演员。

我记得幼年练工，是用一张长板凳，上面放着一块长方砖，我踩着跻，站在这块砖上，要站一炷香的时间，起初站上去，战战兢兢，异常痛楚，没有多大工夫就支持不住，只好跳下来。但是日子一长，腰腿有了劲，渐渐站稳了。

冬天在冰地里，踩着跻，打把子，跑圆场，起先一不留神就摔跤。可是踩着跻在冰上跑惯了，不踩跻到了台上就觉得轻松容易，凡事必须先难后易，方能苦尽甘来。

我练跻工的时候，常常会脚上起泡，当时颇以为苦，觉得我的老师，不应该把这种严厉的课程加到一个十几岁的小孩子身上。在这种强制执行的状态之下，心中未免有些反感。但是到了今天，我已经是将近六十岁的人，还能够演《醉酒》、《穆柯寨》、《虹霓关》一类的刀马旦戏，就不能不想到当年教师对我严格执行这种基本训练的好处。

现在对于跻工存废，曾经引起各种不同的看法，激烈的辩论。这一问题，像这样多方面的辩论、研究，将来是可得到一个适当结论的。我这里不过就本身的经验，忠实地叙述我学习的过程，指出幼年练习跻工，对我的腰腿是有益处的，并不是对跻工存废问题有什么成见。再说我家从先祖起就首倡花旦不踩跻，改穿彩鞋。我父亲演花旦戏，也不踩跻。到了我这一辈，虽然练习过二三年的跻工，我在台上可始终没有踩跻表演过的。

我演戏的路子,还是继承祖父传统的方向。他是先从昆曲入手,后学皮黄的青衣、花旦,在他的时代里学戏的范围要算宽的了。我是由皮黄青衣入手,然后陆续学会了昆曲的正旦、闺门旦、贴旦、皮黄里的刀马旦、花旦,后来又演时装、古装戏。总括起来说,自从出台以后,就兼学旦角的各种部门。我跟祖父不同之点是我不演花旦的玩笑戏,我祖父不常演刀马旦的武工戏。这里面的原因,是他的体格太胖,不能在武工上发展。我的性格,自己感觉到不适宜于表演玩笑、泼辣一派的戏。

我的武工大部分是茹莱卿先生教的。像我们唱旦角的学打把子,比起武行来,是省事不少了。他先教我打“小五套”,这是打把子的基本功夫。这里面包含了五种套子:(一)灯笼炮,(二)二龙头,(三)九转枪,(四)十六枪,(五)甩枪。打的方法都从“幺二三”起手,接着也不外乎你打过来,我挡过去,分着上下左右四个方向对打的姿势。名目繁多,我也不细说了。这五种套子都不是在台上应用的活,可是你非打它入门不可。学会了这些,再学别的套子就容易了。第二步就练“快枪”和“对枪”。这都是台上最常用的玩艺儿。这两种枪的打法不同,用意也两样。“快枪”打完了是要分胜败的,“对枪”是不分的。譬如《葭萌关》里马超遇见了张飞,他们都是大将,武艺精强,分不出高下,那就要用“对枪”了。我演的戏如《虹霓关》的东方氏与王伯当,《穆柯寨》的穆桂英与杨宗保,也是“对枪”。反正台上两个演员对打,只要锣鼓转慢了,双方都冲着前台亮住相,伸出大拇指,表示对方的

武艺不弱，在我们内行的术语，叫做“夸将”，打完了双收下场，这就是“对枪”。如果打完“对枪”，还要分胜败，那就得再转“快枪”，这都是一定的规矩。我还学会了“对剑”，打法又不同了。后来我演的新戏如《木兰从军》的“鞭卦子”，《霸王别姬》的舞剑，甚至于反串的武生戏，都是在茹莱卿先生替我吊完嗓子以后给我排练的。

茹先生是得的杨家的嫡传，也擅长短打。中年常跟俞老先生配戏。四十岁以后他又拜我伯父为师，改学文场。我从离开喜连成不久，就请他替我操琴。我们俩合作多年。我初次赴日表演，还是他同去给我拉的。一直到晚年，他的精力实在不济了，香港派人来约我去唱，他怕出远门，才改由徐兰沅姨父代他工作下去的。我记得我祖母八十寿辰，在织云公所会串，他还唱了一出《蜈蚣岭》。那时他已经是快六十岁的人，久不登台，可是看了他矫健的身手，就能知道他的幼工是真结实的。

他的儿子锡九、孙子富兰、曾孙元俊，都演武生。富兰是坐科出身，武工极有根底，不愧家学渊源；可惜一双深度近视眼，一年深一年，限制了他在舞台上的发展。近年息影，专拿授徒来发挥他的技艺，我今年就请他替葆玖排练武工，第一出戏教的是《雅观楼》。

今天戏剧界专演一工而延续到四世的，就我想得起的，只有三家。茹家从茹先生到元俊，是四代武生；谭家从谭老

先生到元寿（富英的儿子，也唱老生）[1] 是四代老生；我家从先祖到葆玖是四代旦角。其他如杨家，从我外祖到盛春（盛春的父亲长喜也唱武生）[2]，那只有三代武生了。我祖母的娘家从陈金爵[3] 先生以下四代，都以昆曲擅长，也是难得的。

---

① 迄今谭家已是六代老生，元寿之子孝增，孙正岩都是老生演员。

② 迄今杨家已是四代武生，盛春之子少春也是武生演员。

③ 陈金爵（生卒年不详），又名陈金雀，以演昆曲《金雀记》出名，其子陈嘉梁为梅兰芳吹昆曲笛。

从路三宝学《醉酒》

《贵妃醉酒》列入刀马旦一工。这出戏是极繁重的歌舞剧，如衔杯、卧鱼种种身段，如果腰腿没有武工底子，是难以出色的。所以一向由刀马旦兼演。从前有月月红、余玉琴、路三宝[①]几位老前辈都擅长此戏。他们都有自己特殊的地方。我是学的路三宝先生的一派。最初我常常看他演这出戏，非常喜欢，后来就请他亲自教给我。

路先生教我练衔杯、卧鱼以及酒醉后的台步、执扇子的姿势、看雁时的云步、抖袖的各种程式、未醉之前的身段与酒后改穿宫装的步法。他的教授法细致极了，也认真极了。我在苏联表演期间，对《醉酒》的演出得到的评论，是说我描摹一个贵妇人的醉态，在身段和表情上有三个层次，始则掩袖而饮，继而不掩袖而饮，终则随便而饮。这是相当深刻而了解的看法。还有一位专家对我说："一个喝醉酒的人实际上是呕吐狼藉、东倒西歪、令人厌恶而不美观的；舞台上的

---

① 路三宝（1877—1918），光绪末期著名京剧花旦演员。清末民初时多次与王瑶卿、梅兰芳等合作演出，王、梅在艺术上亦受其教益。

醉人就不能做得让人讨厌。应该着重姿态的曼妙、歌舞的合拍，使观众能够得到美感。”这些话说得太对了，跟我们所讲究的舞台上要顾到“美”的条件，不是一样的意思吗？

这出戏里的三次饮酒，含有三种内心的变化，所以演员的表情与姿态，需要分三个阶段：(一)听说唐明皇驾转西宫，无人同饮，感觉内心苦闷，又怕宫人窃笑，所以要强自作态，维持尊严。(二)酒下愁肠，又想起了唐明皇、梅妃，妒意横生，举杯时微露怨恨的情绪。(三)酒已过量，不能自制，才面含笑容，举杯一饮而尽。此后即入初醉状态中，进一层描绘醉人醉态。这出《醉酒》，顾名思义，就晓得“醉”字是全剧的关键。但是必须演得恰如其分，不能过火。要顾到这是宫廷里一个贵妇人感到生活上单调苦闷，想拿酒来解愁，她那种醉态，并不等于荡妇淫娃的借酒发疯。这样才能够掌握住整个剧情，成为一出美妙的古典歌舞剧。

这出戏里有三次“卧鱼”身段。我们知道前辈们只蹲下去，没有嗅花的身段。我学会以后，也是依样画葫芦的照着做。每演一次，我总觉得这种舞蹈身段是可贵的，但是问题来了，做它干什么呢？跟剧情又有什么关系呢？大家只知道老师怎么教，就怎么做，我真是莫名其妙地做了好多年。有一次无意中把我藏在心里老不合适的一个闷葫芦打了开来。我记得住在香港的时候，公寓房子前面有一块草地，种了不少洋花，十分美丽。有一天我看得可爱，随便俯身下去嗅了一下，让旁边一位老朋友看见了，跟我开玩笑地说：“你这样子倒很像在做卧鱼的身段。”这一句不关紧要的话语，

我可有了用途了。当时我就理解出这三个卧鱼身段，是可以做成嗅花的意思的。因为头里高、裴二人搬了几盆花到台口，正好做我嗅花的伏笔。所以抗战胜利之初，我在上海再演《醉酒》，就改成现在的样子了。

这里不过是拿《醉酒》举一个例。其实每一个戏剧工作者，对于他所演的人物，都应该深深地琢磨体验到这剧中人的性格与身份，加以细密的分析，从内心里表达出来。同时观摩他人的优点，要从大处着眼，撷取菁华。不可拘泥于一腔一调，一举一动的但求形似，而忽略了艺术上灵活运用的意义。

看戏观摩　转益多师①

我在艺术上的进步与深入，很得力于看戏。我搭喜连成班的时候，每天总是不等开锣就到，一直看到散戏才走。当中除了自己表演以外，始终在下场门的场面上、胡琴座的后面，坐着看，越看越有兴趣，舍不得离开一步。这种习惯延续得很久。以后改搭别的班子，也是如此。

我在学艺时代，生活方面经过了长期的管制。饮食睡眠，都极有规律。甚至于出门散步，探访亲友，都不能乱走，并且还有人跟着，不能自由活动。看戏本来是业务上的学习，这一来倒变成了我课余最主要的娱乐，也由此吸收了许多宝贵的经验。日子久了，在演技方面，不自觉地会逐渐提高。慢慢地我在台上，一招一势，一哭一笑，都能信手拈来，自然就会合拍。这种一面学习，一面观摩的方法，是每一个艺人求得深造的基本条件。所以后来我总是告诉我的学生要多看戏，并且看的范围要愈广愈好。譬如学旦角的，不一定专看本工戏，其他各行角色都要看。同时批评优劣，采取

---

① 本文题目为编者代拟。

他人的长处，这样才能使自己的技能丰富起来。

我在幼年时代，曾经看过很多有名的老前辈的表演。

我初看谭老板（鑫培）的戏，就有一种特殊的感想。当时扮老生的演员，都是身体魁梧，嗓音宏亮的。唯有他的扮相，是那样的瘦削，嗓音是那样的细腻悠扬，一望而知是个好演员的风度。有一次他跟金秀山合演《捉放曹》。曹操拔剑杀家的一场，就说他那双眼睛，真是目光炯炯，早就把全场观众的精神掌握住了。从此一路精彩下去，唱到《宿店》的大段二黄，越唱越高，真像“深山鹤唳，月出云中”。陈宫的一腔悔恨怨愤，都从唱词音节和面部表情深深地表达出来。满园子静到一点声音都没有，台下的观众，有的闭目凝神细听，有的目不转睛地看，心灵上都到了净化的境地。我那时虽然还只有一个小学生的程度，不能完全领略他的高度的艺术，只就表面看得懂的部分来讲，已经觉得精神上有说不出来的轻松愉快了。

还有几位陪着谭老板唱的老前辈，如黄润甫①、金秀山② ……也都是我最喜欢听的。

黄润甫的为人最为风趣，在后台的人缘也最好。大家称他为“三大爷”。观众又都叫他“黄三”。这位老先生对于业

① 黄润甫（1845—1916），满族，工架子花脸，时有“活曹操”之誉，重工架身段，讲究造型美，唱多沙音、炸音。弟子侯喜瑞得其传授，郝寿臣虽非正式门人，亦受其教益。

② 金秀山（1855—1915），满族，工铜锤花脸，金少山之父。创用鼻音，为花脸的唱腔增添了色彩，且喜编唱新腔，其演唱沉雄悲壮，醇厚圆灵。

务的认真，表演的深刻，功夫的结实，我是佩服极了。他无论扮什么角色，即使是最不重要的，也一定聚精会神，一丝不苟地表演着。观众对他的印象非常好，总是报以热烈掌声。假使有一天，台下没有反应，他卸装以后，就会懊丧到连饭都不想吃。当时的观众又都叫他“活曹操”。这种考语，他是当之无愧的。他演反派角色，着重的是性格的刻画。他决不像一般的演员，把曹操形容得那么肤浅浮躁。我看见他陪谭老板演过《捉放曹》、《战宛城》、《阳平关》三出戏里的曹操，就是用不同的手法来表演的。他描摹《捉放曹》的曹操是一个不择手段、宁我负人的不得志的奸雄；《战宛城》的曹操，就做出了他在战胜之后沉湎酒色的放纵神态，可是这却决不是一个下流的登徒子模样；到了《阳平关》，就俨然是三分鼎足、大气磅礴的魏王气概了。

金秀山先生的嗓音沉郁厚重，是“铜锤”风格。如《草桥关》、《二进宫》等剧，我都看过。后来他又兼演架子花脸，跟谭老板合作多年，谭老先生对他非常倚重。一个极不重要的角色，经他一唱就马上引起了观众的重视，真是一个富有天才的优秀演员。我同他合演过《长坂坡》，他扮曹操；《岳家庄》，他扮牛皋；《雁门关》与《穆柯寨》，他都扮孟良。

我和杨小楼先生同班合作，前后有两次。第一次是1916年冬末幼芬组织桐馨社，杨先生被邀参加；我从上海回来，幼芬就约我也参加。我第二次与杨先生合作是在1921年，当时我与杨先生都已组班，在1920年冬天，双方经过协商合组一个班，取名崇林社（杨字梅字都从木，所以

想出这个班名)。这个崇林社在1921年过年的时候就在煤市街南口的文明茶园开演,演了一个时期又挪到东安市场吉祥茶园。还是像前次一样轮流唱大轴,谁唱大轴谁的戏就重一些,演压轴就轻一些,譬如杨老板的《安天会》,我和凤二爷的《汾河湾》,当然就是《安天会》唱大轴;我演《天女散花》,他的《武文华》,当然就是我的大轴,而凤二爷的老生戏就要搁在倒第三了。当时戏班一个白天戏总是九出戏,有短些的戏可以十一出,戏长一些最少也得七出戏,所以倒第三的戏码也不会使人觉得靠前。那时候我二十八岁,年轻力壮,从不觉得累,除了自己唱戏之外,听戏的瘾还非常大。我如果在压轴唱,就唱完赶紧卸装,在台帘空隙的地方听杨老板的戏。另外我每天上馆子也比较早,有时还赶上看朱桂芳的中轴子武戏或裘桂仙的花脸戏等等。

杨老板的艺术,在我们戏剧界里的确可以算是一位出类拔萃、数一数二的典型人物。他在天赋上先就具有两种优美的条件:(一)他有一条好嗓子;(二)长得是个好个子。武生这一行,由于从小苦练武工的关系,他们的嗓子就大半受了影响,只有杨是例外。他的武工这么结实,还能够保持了一条又亮又脆的嗓子,而且有一种声如裂帛的炸音,是谁也学不了的。加上他的嘴里有劲,咬字准确而清楚,遇到剧情紧张的时候,凭他念的几句道白,就能把剧中人的满腔悲愤尽量表达出来。观众说他扮谁像谁,这里面虽然还有别的条件,但是他那传神的嗓子,却占着很重要的分量。所以他不但能抓得住观众,就是跟他同台表演的演员,也会受到他那

种声音和神态的陶铸，不得不振作起来。我们俩同场的机会不算少，我就有这种感觉。要我举例的话，我们后来常常合演《霸王别姬》，总该算是最恰当的例子了。

他演《长坂坡》，观众都称他是活赵云。杨老板的好处是扮相魁梧而手脚灵便，不论长靠短打，一招一式，全都边式好看。你瞧他的身段，动作并不太多，讲究要有“脆劲”，谁看了，都觉得痛快过瘾。所以他的成功，决不是偶然的。

杨老板有了这样的天赋，更加上幼年的苦练，又赶上京戏正在全盛时代，生旦净末丑，哪一行的前辈们都有他们的绝活，就怕你不肯认真学习。要是肯学的话，每天见闻所及，就全是艺术的精华。

我从前还看过孙菊仙老先生演的《浣纱记》。这戏里的伍子胥，头戴高方巾，身穿蓝褶子，是老生扮相，老生应行，因此一般演员都按老生表演，和弥衡、陈宫没有多大差别。孙老先生塑造的伍子胥形象却不是这样，他一出场就把马鞭子扬得高高的，身上的架子，脚下的台步，都放大了老生的动作，加上他那种高亢宏大的嗓子，英武愤激的神态，气派真不小，使人一望而知是那位临潼斗宝的英雄人物。这种塑造人物的方法，对我后来处理《挂帅》第二场穆桂英是起着借镜作用的。所不同的地方，他只是放大动作，而文戏的锣鼓节奏没有变动，我则采用了武戏的锣鼓套子，进一步要具体地做出临阵交锋的姿势，换句话说，文戏打扮，武戏节奏，比他更为费事。

我的老伙伴李春林先生对我说，这场戏的穆桂英，又是

青衣，又是刀马旦，京戏里从来没有过，您安身段，千万注意别“拉山膀”。他的意思是怕我安的身段和服装扮相不调和，这种想法很高明。李先生大我两岁，他过去常陪着杨小楼、余叔岩先生等演戏，见的多，知道的多，有丰富的实践经验，给我把场多年，他在后台常提醒我，哪里身段重复了，哪里部位不够准确，哪里表演不够明显，哪地方多啦，哪地方少啦。三十年来，我得到他的帮助非常之大。我常对青年演员们说：多向老前辈请教，要请他们不客气地指出缺点来，能教的请他们教一教，不能教的请他们谈谈表演经验也是好的。因为我就是从这条道路走过来的。

我家学戏的传统，从我祖父起，就主张多方面地向前辈们领教。拿我来说，除了开蒙老师吴菱仙以外，请教过的老前辈，那可多了。让我大略地举几位。

京戏方面，我伯父教的是《武家坡》、《大登殿》和《玉堂春》。

陈老夫子在昆、乱两方面都指点过我。昆曲如《游园惊梦》、《思凡》、《断桥》……对我说过好些身段，都是很名贵的老玩艺儿。京戏方面青衣的唱腔，也常教我。

《虹霓关》是王瑶卿先生教的。《醉酒》是路三宝先生教的。茹莱卿先生教我武工。

钱金福先生教过我《镇潭州》的杨再兴、《三江口》的周瑜。这两出戏学会以后也就只在我的一位老朋友家里堂会上唱过一次，戏馆里我是没有贴过的。《镇潭州》是跟杨老板

(小楼)唱的,《三江口》是跟钱先生唱的。其余带一点武的戏,钱老先生指点的也不少。

李寿山大家又管他叫大李七。他跟陈老夫子、钱老先生都是三庆班的学生。初唱昆旦,后改花脸。教过我昆曲的《风筝误》、《金山寺》、《断桥》和吹腔《昭君出塞》。

专教昆曲的还有乔蕙兰、谢昆泉、陈嘉梁三位。乔先生是唱昆旦的,晚年他就不常出演了。谢先生是我从苏州请来的昆曲教师。陈先生是陈金爵的孙子,也是我祖母的内侄。他家四代擅长昆曲,我在早期唱的昆曲,都是他给我吹笛的。

我在"九·一八"以后移居上海,又与丁兰荪、俞振飞、许伯遒三位研究过昆曲的身段和唱法。

上面举的几位都是直接教过我的。还有许多爱好戏剧又能批判艺术好坏的外界朋友,他们在台下听戏,也都聚精会神地在找我的缺点,发现了就随时提出来纠正我。因为我在台上表演是看不见自己的表情和动作的,这些热心朋友就同一面镜子、一盏明灯一样,永远在照着我。

从前有一位老先生讲过这样的一个比喻。他说:"唱戏的好比美术家,看戏的如同鉴赏家。一座雕刻作品跟一幅画,它的好坏,是要靠大家来鉴定,才能追求出它真正的评价来的。"

我的姨夫徐兰沅告诉过我一副对子,共计二十二个字。里面只用了八个单字,就能把表演的技术,描写出许多层次来。我觉得这副对子做得好就把它记住了:"看我非我,我看

我，我也非我；装谁像谁，谁装谁，谁就像谁。”我听完了，好费脑筋地思索了一下，才想出这副对子的确是用字简练，含意微妙。

从来舞台上演员的命运，都是由观众决定的。艺术的进步，一半也靠他们的批评和鼓励，一半靠自己的专心研究，才能成为一个好角，这是不能侥幸取巧的。王大爷(瑶卿)有两句话说得非常透彻。他说：“一种是成好角，一种是当好角。”成好角是打开锣戏唱起，一直唱到大轴子，他的地位是由观众的评判造成的。当好角是自己组班唱大轴，自己想造成好角的地位。这两种性质不一样，发生的后果也不同。前面一种是根基稳固，循序渐进，立于不败之地。后面一种是尝试性质，如果不能一鸣惊人的话，那就许一蹶不振了。

开始了舞台生活

我第一次出台是十一岁，光绪甲辰年七月七日。广和楼贴演《天河配》，我在戏里串演昆曲《长生殿》"鹊桥密誓"里的织女。这是应时的灯彩戏。吴菱仙先生抱着我上椅子，登鹊桥，前面布了一个桥景的砌末，桥上插着许多喜鹊，喜鹊里面点着蜡烛。我站在上面，一边唱着，心里感到非常兴奋。

到我十四岁那年，我正式搭喜连成班（后改名富连成，是叶春善首创的科班），，每天在广和楼、广德楼这些园子里轮流演出。我所演的大半是青衣戏。在每出戏里，有时演主角，也演配角。早晚仍在朱家学戏。

我在喜连成搭班的时候，经常跟我的幼年伙伴合演。其中大部分是喜字辈的学生。搭班的如麒麟童、小益芳、贯大元、小穆子都是很受观众欢迎的。

麒麟童是周信芳的艺名，我们年龄相同，都是属马的。在喜连成的性质也相同，都是搭班学习，所以非常亲密。我们合作过的戏有《战蒲关》，他饰刘忠，金丝红饰王霸，我饰徐艳贞；《九更天》，他饰马义，我饰马女。他那时就以衰派老生戏见长。从喜连成搭班起，直到最近，还常常同台合演的

只有他一人了。我们这一对四十多年的老伙伴，有时说起旧事，都不禁有同辈凋零，前尘若梦之感。

喜连成贴演《二进宫》一剧，是金丝红的杨波，小穆子的徐延昭，我的李艳妃。在当时有相当的叫座力的，不过金丝红的嗓音常哑，一个月里倒有半个月不能工作，后来贯大元参加进来，也唱杨波。

小益芳是林树森的艺名，我同他唱过《浣纱计》。以后他就南下到上海搭班。我到上海演唱，又常常同台表演。他饰《抗金兵》里面的韩世忠一角，声调高亢，工架稳练，最为出色当行。

律喜云是喜连成的学生，小生律佩芳是他的哥哥。他和我感情最好。他学的是青衣兼花旦，我们合演的机会最多，如《五花洞》、《孝感天》、《二度梅》等。两个人遇到有病，或是嗓音失调时，就互相替代。可惜他很早就死了，我至今还时常怀念着这位少年同伴呢！

那时各园子都是白天演戏。我每天吃过午饭，就由跟包宋顺陪我坐了自备的骡车上馆子。我总是坐在车厢里面。他在外跨沿。因为他年迈耳聋，所以大家都叫他"聋子"。他跟了我有几十年。后来我要到美国表演，他还不肯离开我，一定要跟着我去。经我再三婉言解释，他才接受了我的劝告。等我回国，他就死了。

北京各种行业，每年照例要唱一次"行戏"。大的如粮行、药行、绸缎行……，小的如木匠行、剃头行、成衣行……都有"行戏"。大概从元宵节后就要忙起，一直要到四月二十

八日才完。这一百天当中，是川流不息地分别举行的。“行戏”的性质，无非是劳动者忙了一年，借这个名义，大家凑些份子，娱乐一天，举行的地点，除了有些行业有固定的会馆外，大半是假座精忠庙、浙慈会馆、南药王庙、正乙祠、小油馆……这些地方。

“行戏”不带灯，总在十点开锣，下午五点打住。例外的只有药行，日夜两场戏，规模最大。“行戏”的观众，对于艺术欣赏的水准并不低。他们经常在馆子听戏，每出戏的情节内容和演员唱的好坏，本来就是相当熟悉在行的。我在“行戏”里，总唱《祭江》、《祭塔》一类单人的唱工戏。因为分包关系，非把时间拉长不可，各人只能派单出的戏。

分包赶戏的滋味，我在幼年是尝够的了。譬如馆子的营业戏、“行戏”、“带灯堂会”(带灯堂会是说日夜两场戏)，这三种碰巧凑在一起，那天就可能要赶好几个地方。预先有人把钟点排好，不要说吃饭，就连路上这一会儿工夫，也都要很精密地计算在内，才能免得误场。不过人在这当中可就赶得够受的了。那时萧长华先生是喜连成的教师，关于计划分包戏码，都由他统筹支配，有时他看我实在太辛苦了，就设法派我轻一点的戏，钟点够了，就让我少唱一处。这位老先生对后辈的爱护是值得提出来的。

我赶完台上的戏，回家还要学戏。我有许多老戏，都是在那时候学的。每年平均计算起来，我演出的日子将近三百天。这里面除了斋戒、忌辰、封箱的日子以外，是寒暑不辍，每日必唱的。这可以说是在我的舞台生活里最紧张的一个

阶段。

我记得第一次出台，拿到很微薄的点心钱，回家来双手捧给我的母亲。我们母子俩都兴奋极了。我母亲的意思，好像是说这个儿子已经能够赚钱了。我那时才是十四岁的孩子，觉得不管赚钱多少，我总能够带钱回来给她使用。在一个孩子的心理上，是够多么值得安慰的一件事！可怜的是转过年来的七月十八日，她就撇下了我这个孤儿，病死在那所简陋的房子里了。

第一次到上海　首演《穆柯寨》

我第一次到上海表演，是我一生在戏剧方面发展的一个重要关键。

在民国二年的秋天，上海丹桂第一台的许少卿到北京来邀角。约好凤二爷（王凤卿）和我两个人。凤二爷的头牌，我的二牌。凤二爷的包银是每月三千二百元，我只有一千八百元。老实说，那时许少卿对我的艺术的估价，是并不太高的。后来凤二爷告诉我，我的包银他最先只肯出一千四百元，凤二爷认为这数目太少，再三替我要求加到一千八百元。他先还是踌躇不定，最后凤二爷跟他说："你如果舍不得出到这个价钱，那就在我的包银里面，匀给他四百元。"他听了觉得情面难却，才答应了这个数目。

我那年已经是二十岁的人了，还没有离开过北京城。一个人出远门，家里很不放心，商议下来，请我伯母陪着我去。茹莱卿先生替我操琴，也是少不了他的。另外带了替我梳头化装的韩师父（即韩佩亭）、跟包的"聋子"（宋顺）和大李（先替梅雨田拉车的），由许少卿陪我们坐车南下。

到了上海北火车站，丹桂第一台方面派人在车站接候，

我们坐了戏馆预备好的马车，一直到了望平街平安里许少卿的家里。这是一所三楼三底两夹厢的上海式楼房。凤二爷住楼上的客堂楼，我住楼下厢房，许少卿自己住在我的对面厢房里。他的一部分家眷搬到别处，匀出房子来让我们住下。

那时拜客的风气，还没有普遍流行。社会上的所谓“闻人”和“大亨”也没有后来那么多。凤二爷只陪我到几家报馆去拜访过主持《时报》的狄平子[①]、《申报》的史量才[②]、《新闻报》的汪汉溪[③]。我们还认识了许多文艺界的朋友，如吴昌硕[④]、况夔笙[⑤]、朱古微、赵竹君……等。昆曲的前辈，如俞粟庐[⑥]、徐凌云[⑦]……也都常同席见面。另外有两家老票房——“久记”和“雅歌集”，我们也拜访过。

我们在戏馆快要打炮之前，有一位金融界的杨荫荪，托人来找凤二爷，要我们在他结婚的堂会里面，唱一出《武家

---

① 狄平子(1873－1921)，早年拥护维新运动，1904年在上海创办《时报》，辛亥革命后，又办过《民报》。

② 史量才(1878－1934)，著名报业家，1913年起接办《申报》，因反对内战，1934年1月13日被蒋介石暗杀。

③ 汪汉溪(1874－1924)，清光绪秀才，1899年后任《新闻报》总经理。

④ 吴昌硕(1844－1927)，著名金石书画家。

⑤ 况夔笙(1859－1926)，清举人，能词，并治金石，著有《蕙风词话》等。

⑥ 俞粟庐(1847－1930)，昆曲演唱家，通金石学，工书法，其子俞振飞根据家学，辑有《粟庐曲谱》两册行世。

⑦ 徐凌云(1855－1965)，昆曲艺术家，生旦净丑无所不能，著有《昆曲表演一得》等。

坡》。杨家请来接洽的人是我们的老朋友，情不可却，就答应下来。

戏馆经理许少卿听到了这个消息，马上就来阻止我们。他提出的理由是：新到的角儿，在戏馆还没有打炮之前，不能到别处去唱堂会，万一唱砸了，他的损失太大，所以竭力反对，态度非常坚决。同时我们已经答应了杨家，也不肯失信于人，一定要唱。因此，双方的意见大不一致，就闹成僵局了。

最后杨家托人向许少卿表示，如果新来的角儿因为在这次堂会里唱砸了，影响到戏馆的生意，他可以想一个补救办法：由有经济力量的工商界中的朋友和当时看客的所谓"公馆派"的一部分人联合包上一个星期的场子，保证他不会亏本，并且答应在堂会里就用丹桂第一台的班底，拿这个来敷衍许少卿，才勉强得到了他的同意。

经过这一段的波折，我感觉戏馆老板对于我们的艺术是太不信任了。凤二爷是已经在艺术上有了地位和声誉的，我是一个还没有得到观众批准的后生小辈。这一次的堂会，似乎对我的前途关系太大。唱砸了回到北京，很可能就无声无嗅地消沉下去了。我听见也看见过许多这样阴暗的例子。老实说吧，头一天晚上，我的确睡得不踏实。

第二天我一起床就跟凤二爷说："今儿晚上是我们跟上海观众第一次相见，应该聚精会神地把这出戏唱好了，让一般公正的听众们来评价，也可以让藐视我们的戏馆老板知道我们的玩艺儿。"

"没错儿，"凤二爷笑着说，"老弟，不用害怕，也不要矜持，一定可以成功的。"他这样说来壮我的胆。

杨家看到许少卿这样从中阻挠和我们不肯失败而坚持要唱的情形，对我们当然满意极了。就决定把我们的戏码排在最后一出，事先又在口头上向亲友们竭力宣传。

堂会的地点是在张家花园。杨家在上海的交游很广。那天男女贺客也不少，男的穿着袍子马褂，女的穿着披风红裙，头上戴满了珠花和红绒喜花，充溢着洋洋喜气。

《武家坡》是我在北京唱熟了的戏，就是跟凤二爷也合作过许多次。所以出演以前，我能沉得住气，并不慌张。等到一掀台帘，台下就来了一个满堂彩。我唱的那段西皮慢板跟对口的快板都有彩声。就连做工方面，他们看得也很细致，出窑进窑的身段，都有人叫好。我看他们对于我这个生疏角儿，倒好像很注意似的。凤二爷的唱腔，不用说了，更受台下的欢迎。

《武家坡》总算很圆满地唱完了。那时上海的报纸上剧评的风气，还没有普遍展开。这许多观众的口头宣传，是有他们的力量的。我后来在馆子里露演的成绩，多少是受这一次堂会的影响的。

那时丹桂第一台在四马路大新街口。头三天的打炮戏码是这样拟定的。第一日《彩楼配》、《朱砂痣》；第二日《玉堂春》、《取成都》；第三日《武家坡》。

我的戏码排在倒第二。大约十点来钟上场。一会儿场上打着小锣，检场的替我掀开了我在上海第一次出场的台

帘。只觉得眼前一亮，你猜怎么回事儿？原来当时的戏馆老板，也跟现在一样，想尽方法，引起观众注意这新到的角色。在台前装了一排电灯，等我出场，就全部开亮了。这在今天我们看了，不算什么；要搁在三十七年前，就连上海也刚用电灯没有几年的时候，这一小排电灯亮了，在吸引观众注意的一方面，是多少可以起一点作用的。

我初次踏上这陌生的戏馆的台毯，看到这种半圆形的新式舞台，跟那种照例有两根柱子挡住观众视线的旧式四方形的戏台一比，新的是光明舒敞，好的条件太多了，旧的又哪里能跟它相提并论呢？这使我在精神上得到了无限的愉快和兴奋。

我打完引子，坐下来吟定场诗，道白，接着唱完八句慢板。等上了彩楼，唱到二六里面的"也有那士农工商站立在两旁"的垛句，这在当时的唱腔里面算是比较新颖的一句。观众叫完了好，都在静听，似乎很能接受我在台上的艺术。

其实，那时我的技术，哪里够得上说是成熟，全靠着年富力强、有扮相、有嗓子、有底气、不躲懒，这几点都是我早期在舞台上奋斗的资本。做工方面，也不过指指戳戳，随手比势，没有什么特点。倒是表情部分，我从小就比较能够领会一点。不论哪一出戏，我唱到就喜欢追究剧中人的性格和身份，尽量想法把它表现出来。这是我个性上对这一方面的偏好。

唱完三天打炮戏之后，许少卿预备了很丰盛的菜和各种点心，请我们到客厅去吃顿宵夜。我们从他那掩盖不住的

笑容和一连串的恭维话里面看出他已经有了赚钱的把握和信心了。他举起一小杯白兰地，打着本地话很得意地冲着我们说：

“无啥话头。我的运气来了。要靠你们的福，过一个舒服年哉。”我望着他微笑，没有作声。凤二爷想起他不许我们先唱杨家堂会的旧事，就这样问他：

“许老板，我们没有给你唱砸了吧？”

许老板忸怩不安地陪着笑脸说：“哪里的话，你们的玩艺儿我早就知道是好的。不过我们开戏馆的银东，花了这些钱，辛辛苦苦从北京邀来的名角，如果先在别处露了面，恐怕大家看见过就不新鲜了。这是开戏馆的一种噱头。”

凤二爷把话头引到我的身上。他说：

“许老板，上海滩上的角儿都讲究‘压台’。我们都是初到上海的，你何妨让我这位老弟也有一个机会来压一次台？”

许少卿赶快接着说：“只要你王老板肯让码，我一定遵命，一定遵命。”

“不成问题，”凤二爷说，“我们是自己人，怎么办都行。主意还要你老板自己拿。我不过提议而已。”

凤二爷等许少卿回房以后，走到我住的厢房里，就拉住我的手说：“老弟，我们约定以后永远合作下去。”我听了觉得非常感动。真的从那次到上海演出以后，我们继续不断地合作了二十几年。一直到“九·一八”事变后，我移家上海居住，才分开手的。

凤二爷对许少卿提议，让我也有压台的机会，这是他想捧捧我。我除了接受他的美意之外，并没有考虑到这件事情的实现。等我们唱过了一个星期，许少卿真的根据凤二爷的提议来跟我商量，要让我唱一次所谓压台戏。这不是一件很简单的事，我拿什么戏来压台，可以使观众听了满意，这真成为一个值得研究的课题了。

拿我单唱的戏来说，根据这几天的经验，头三天里面，《玉堂春》就比《彩楼配》要受欢迎。我的后四天戏码，是《雁门关》、《女起解》、《御碑亭》（礼拜天日戏）、《宇宙锋》、二本《虹霓关》。台下对这几出戏的看法，要算二本《虹霓关》比较最欢迎。从这里很容易看得出观众的眼光，对于青衣那些《落花园》、《三击掌》、《母女会》……专重唱工，又是老腔老调的戏，仿佛觉得不够劲了。他们爱看的是唱做并重，而且要新颖生动一路的玩艺儿。《玉堂春》的新腔比较多些，二本《虹霓关》的身段和表情比较生动些，也就比较能满足他们的要求。我是青衣的底子，会的戏虽然不少，大半是这类抱肚子傻唱的老戏。拿这些戏来压台，恐怕是压不住的。

我有几位老朋友，冯先生（幼伟）[1]、李先生（释戡）[2] 是

---

① 冯幼伟（1880—1966），又名耿光，早年留学日本，陆军士官学校毕业，结识孙中山，同情辛亥革命，后出任中国银行总裁。

② 李释戡（？—1961），诗人、剧作家，早期协助梅兰芳编剧，如《洛神》等剧均为其执笔。

从北京来看我的。舒先生(石父)、许先生(伯明)是本来就在上海的。这里面我跟冯先生认识得最早,在我十四岁那年,就遇见了他。他是一个热诚爽朗的人,尤其对我的帮助是尽了他最大的努力的。他不断地教育我,督促我,鼓励我,支持我,直到今天还是这样,可以说是四十年如一日的。所以我在一生的事业当中,受他的影响很大,得他的帮助也最多。

那天他们听到许少卿要我压一次台的消息,也都认为专重唱工的老戏,是不能胜任的,一致主张我学几出刀马旦的戏。因为刀马旦的扮相身段都比较生动好看。那时唱正工青衣的,除了王大爷之外,还很少有人兼唱这类刀马旦的。我就这样接受了他们的意思,决定先学《穆柯寨》。

我的武工本来就是茹先生教的,现在要唱《穆柯寨》,那不用说了,就请他给我排练。他对我说:"这类刀马旦的戏,因为武工要有根底,眼神也很重要,你要会使眼神才行。"我们赶着排了好几天,在唱到第十三天上,就是十一月十六日的晚上,我才开始贴演《穆柯寨》,这是我第一次在上海压台的纪念日。

这出戏的穆桂英,出场就有一个亮相,跟着上高台,很有气派。下面"打雁"一场,是要跑圆场的,身段上都比较容易找俏头。那天观众瞧我这个抱肚子的青衣居然也唱刀马旦戏,大概觉得新鲜别致,就不断用彩声来鼓励我。

唱完了戏,我的几位老朋友走进了我的扮戏房,就很不客气地指出了我有一个缺点。他们这样地告诉我:

"这出戏你刚学会了就上演,能有这样的成绩,也难为

你了。台下观众对你的感情，真不能算错。可是今天你在台上常常要把头低下来，这可大大地减弱了穆桂英的风度，因为低头的原故，就不免有点哈腰曲背的样子。这是我们看了以后不能不来纠正你的，你应该注意把它改过来才好。”

“我虽然练过好几年武工，”我这样答复他们，“但是从来没有扎过靠。谁知道今天紧紧地扎上这一身靠，背上的四面靠旗相当沉重，我又是破题儿第一遭尝试，因此自己不知不觉地就会把头低下去了，让你们看了好像我有哈腰曲背的样子。再说低了头眼睛就跟着往下看，眼神也一定要受影响。我在台上也有点感到这个毛病，不过全神贯注在唱念、表情和做工方面，就顾不到别的方面了。现在毛病找着就好办，下次再唱这出戏，我当然要注意了来改的，同时也请你们帮着我来治这个毛病。”

他们商量完了，就这样说：“以后再演的时候，我们坐在正中的包厢里，看见你再低头，我们就用轻轻的拍掌为号，拿这个来暗中提醒你的注意。”

第二次贴演《穆柯寨》，我在台上果然又犯了这个老毛病。我听到对面包厢里的拍掌声，知道这并不是观众看得满意的表示，而是几位评判员发出来的信号。我立刻把头抬了起来。这一出戏唱到完，一直接到过三五次这样的暗示。在他们两边的看客们，还以为他们是看得高兴，所以手舞足蹈地有点得意忘形哩。其实是穆桂英特地请来治病的大夫，在那里对症下药呢。

穆桂英是一个山寨大王的女儿。她有天真而善良的性

格，是应该描摹出她的那一种娇憨的形态来的，可是又要做得大方，如果过火一点，就使人感到肉麻了。尤其她的嘴里那一口京白，应该说得口齿清楚、语气熟练。每一个字都得送入观众的耳朵里，才能把这生动的剧情完全衬托出来，幸亏我从王大爷那里学会了念京白的门道，后来在这一方面又下过一番功夫，所以像《抢挑穆天王》里面说亲一场的大段道白，我的老朋友听了，都还满意。

唱过《穆柯寨》以后，我又打算学头本《虹霓关》的东方氏。我以前只唱二本《虹霓关》的丫环。如果连着头、二本一起唱，不更显得热闹了吗?我承认先扮头本《虹霓关》的东方氏，接着改扮二本的丫环，是打我行出来的。当时还有人问过我为什么这样唱，这是因为我的个性，对二本里的东方氏这一类的角色太不相近，演了也准不会像样的原故。

祖母的训诫[①]

我第一次到上海演出，演期本来规定一个月为限。唱到二十几天上，馆子的营业不见衰落。许少卿就又来跟我们开谈判了。他说："生意很好，希望再续半期，帮帮我的忙。"我开始并没有答应他。我觉得初出码头的艺人应该见好就收，再唱下去，不敢说准有把握。凤二爷的看法，再唱十几天是不成问题的。于是我们就继续了半期。

我们由许少卿招待着踏上了北归的火车。我们上了车，忙着整理卧铺，安排行李，大乱了一阵，都倦极了，就东倒西歪地睡了下去。可是我倒睡不着了，对着包房里那一盏黯淡而带深黄色的灯光，开始回忆到这次在上海耳闻目见的种种演出中间的甘苦况味。新式舞台的装置，灯光的配合，改良化装方法，添置的行头，自己学习的刀马旦，看人家排的戏，一幕一幕地都在我的脑海里转。这样翻来覆去地想得很久，不晓得在什么时候才迷迷糊糊地睡去。

一个没有出过远门的青年，离家日子久了，在归途中快

---

① 本文的题目是编者代拟的。

要到家的时候，他的心情会感到格外的不安的。老拿着行车一览表，按着站头，用递减法来计算前面的路程。古人说"归心似箭"，不是身历其境的人，是不会体会出这句的真切的。从天津车站开出，大家心里更觉得紧张，都静静地坐着，不大开口讲话了。等到远远望见北京的城墙，车上旅客纷纷地站起来，忙着收拾零星物件。再一回头，已经进入东车站。我家有人来接，下了车，把行李票交给跟包，我先陪我伯母坐上家里的车，回到鞭子巷三条的故居。

回到离开了两个月的家，我真正体会到了"祖母倚闾，稚子候门"的况味。他们看见我回来了，那种高兴与痛快，实在是难以形容的。我一进门，先到上房祖母住的屋里向她请安。这位慈祥温厚的老人，看见我就说："孩子，你辛苦了。"她伸出手来，抓住我的膀子，叫我站正了，借着窗上射进来的光线，朝我的脸上细细端详了一下，说："脸上倒瞧不出怎么瘦。"我说："奶奶，我给您带了许多南边的土产，火腿、龙井……等行李打开了，我拿来孝敬您。"

"不忙，"我祖母说，"快回房休息去吧。你媳妇她会料理你，洗洗脸，掸掸土，换换衣服，歇会儿，回头来陪着我吃饭。"我诺诺连声地答应着，又陪她说了几句话，才慢慢地退到门边，轻轻打开棉帘子，走出了屋子，回到我的卧房。

我洗完脸，喝了一杯茶，就又匆匆地跑到养鸽子棚边，见到这些跟我暂别重逢的小朋友们，是分外的亲切。大李又来叫我吃饭了。

当年伯父在世，有时把饭开到他的房里去吃。等他过

世，一直就都聚在我祖母房里吃饭了。那天围着桌子陪我祖母坐在一起吃饭的有两位姑母，一位嫁给秦稚芬，一位嫁给王怀卿（就是王蕙芳[1]的父亲，唱武生的），还有嫁到朱家的姐姐（她是梅雨田的第二个女儿，嫁给朱小芬——朱霞芬的儿子）和那个未出阁的妹子（也都是梅雨田的女儿，后来一个嫁给徐碧云，一个嫁给王蕙芳），加上伯母和我们夫妇，一共八个人，挤满了这间并不宽大而且杂物摆得很多的屋里，格外显得黑压压转不过身来。

我靠着祖母一边坐，大家都问我上海的风俗景物，我不住嘴地讲给她们听。生长在那种朴素而单纯的北京城里的人，听到这种洋场十里的奢靡繁华，真是闻所未闻，好比看了一出《梦游上海》的新戏（《梦游上海》是玉成班排的新戏，内容肤浅不足观）。

祖母对我说："咱们这一行，就是凭自己的能耐挣钱，一样可以成家立业。看着别人有钱有势，吃穿享用，可千万别眼红。常言说得好，'勤俭才能兴家'，你爷爷一辈子帮别人的忙，照应同行，给咱们这行争了气。可是自己非常俭朴，从不浪费有用的金钱。你要学你爷爷的会花钱，也要学他省钱的俭德。我们这一行的人成了角儿，钱来得太容易，就胡花乱用，糟蹋身体。等到渐渐衰落下去，难免挨冻挨饿。像上

---

① 王蕙芳（1891－1945），山东琅琊人，北京出生，著名京剧旦行演员。在上海、南京等地演出享有盛誉，一时与梅兰芳齐名，有"兰蕙二芳"之称。晚年入川教戏，培养不少学生。

海那种繁华地方，我听见有许多角儿，都毁在那里。你第一次去就唱红了，以后短不了有人来约你，你可得自己有把握，别沾染上一套吃喝嫖赌的习气，这是你一辈子的事，千万要记住我今天的几句话。我老了，仿佛一根蜡烛，剩了一点蜡头儿，知道还能过几年。趁我现在还硬朗，见到的地方就得说给你听。”

我听到她老人家的教训，心里感动得几乎流下泪来。这几句话我很深刻地印在脑子里，到今天还一直拿它当作立身处世的指南针。

时装新戏的初试

1913年我从上海回来以后，就有了一点新的理解，觉得我们唱的老戏，都是取材于古代的史实。虽然有些戏的内容是有教育意义的，观众看了，也能多少起一点作用。可是，如果直接采取现代的时事，编写新剧，看的人岂不更亲切有味？收效或许比老戏更大。这一种新思潮在我的脑子里转了半年。慢慢的戏馆方面也知道我有这个企图，就在那年7月里，翊文社的管事，带了几个本子来跟我商量，要排一出时装新戏。这里面有一出《孽海波澜》，是根据北京本地的实事新闻编写的。

《孽海波澜》

《孽海波澜》的故事是叙说一个开妓院的恶霸叫张傻子，逼良为娼，虐待妓女，让主编《京话日报》的彭翼仲把张傻子的罪恶在报上揭发出来，引起了社会上的公愤，由协巡营帮统杨钦三讯究结果，制裁了张傻子，同时采纳了彭翼仲的建议，仿照上海的成例，设立济良所，收容妓女，教她们读书识字，学习手工。最后这班被拐骗的妓女，由她们的家属

到济良所领回,骨肉得以团聚。

我看完了这个剧本,觉得内容有点意义。先请几位老朋友帮我细细地审查了一下,当天晚上就展开了讨论。有的不主张我扮一个时装的妓女,可是大多数都认为那些被拐骗了去受苦受难的女人不幸的生活和那班恶霸的凶暴,都是社会上的现实,应该把它表演出来,好提醒大家的注意。朋友们一致鼓励,加上我自己又急于要想实现新计划,也就不顾一切困难选定了这个剧本,拿它来做我演时装戏的最初试验。

这样地设计和排练了几个月,到了十月中旬,才正式在翊文社把它分为头二本两天演完。地点是鲜鱼口的天乐园。

这出《孽海波澜》是我演时装戏最初的尝试。凡是在草创时代,各方面的条件,总不如理想中那样美满的。它的叫座能力,是基于两种因素:(一)新戏是拿当地的实事作背景,剧情曲折,观众容易明白。(二)一般老观众听惯我的老戏,忽然看我时装打扮,耳目为之一新,多少带有好奇的成分的。并不能因为戏馆子上座,就可以把这个初步的试验认为是我成功的作品。所以我继续排出了《邓霞姑》、《一缕麻》……以后,就不常演《孽海波澜》了。

等到第二次在上海演出后回京,我就更深切地了解了戏剧前途的趋势是跟着观众的需要和时代而变化的。我不愿意还是站在这个旧的圈子里边不动,再受它的拘束。我要走向新的道路上去寻求发展。我也知道这是一个大胆的尝试,可是我已经下了决心放手去做,它的成功与失败就都不

成为我那时脑子里所要考虑的问题了。

从民国四年的四月到民国五年的九月，我都搭在双庆社，一面排演了各种形式的新戏，一面又演出了好几出昆曲戏。可以说是我在业务上一个最紧张的时期。让我先把这许多演出的戏，按着服装上的差异，分成四类来讲，比较可以清楚一点。

第一类仍旧是穿着老戏服装的新戏，如《牢狱鸳鸯》；第二类是穿时装的新戏，如《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》；第三类是我创制的古装戏，如《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》；第四类是昆曲，如《孽海记》的《思凡》，《牡丹亭》的《春香闹学》，《西厢记》的《佳期拷红》，《风筝误》的《惊丑》、《前亲》、《逼婚》、《后亲》，看了这张戏目，就能够想象出我这十八个月当中的工作概况了。

时装新戏能够描写现实题材，但是旧社会里的形形色色可以描写的地方很多，一出戏里是包括不尽的。每一出戏只能针对着社会某些方面的黑暗，加以揭露。我在民国三年演的《孽海波澜》，是暴露娼寮的黑暗和妓女的受压迫。民国四年排的《宦海潮》，是反映官场的阴谋险诈、人面兽心。《邓霞姑》是叙述旧社会里女子为了婚姻问题跟恶势力做艰苦斗争的故事。《一缕麻》是说明盲目式的婚姻必定有它的悲惨后果的。这都是当时编演者的用意。

《一缕麻》

有一天，吴震修[①]先生对我说："《时报》馆编的一本《小说时报》，是一种月刊性质的杂志。我在这里面发现一篇包天笑的短篇小说，名叫《一缕麻》，是叙述一桩指腹为婚的故事，它的后苦真悲惨到不堪设想了。男女婚姻是一辈子的事，应当由当事人自己选择对象，才是最妥善的办法。中国从前的旧式婚姻全凭'父母之命，媒妁之言'，已经是不合理了。讲到指腹为婚，就更是荒谬绝伦。一对未来的夫妻还没有生下来，就先替他们订了婚，做父母的逞一时的高兴，轻举妄动，没想到就断送了自己儿女的一生幸福。现在到了民国，风气虽然开通了一些，但是这类摸彩式的婚姻，社会上还是层见迭出，不以为怪的。应该把这《一缕麻》的悲痛结局表演出来，警告这班残忍无知的爹娘。"说着他就打开一个小纸包取出这本杂志，递给我说："你先带回去看一遍，我们再来研究。"

我带回家来，费了一夜工夫，把它看完了，也觉得确有警世的价值，就决定编成一本时装新戏。先请齐如山[②]先生

---

① 吴震修（1883－1966），银行家，任职于中国银行，曾为梅兰芳删改《霸王别姬》一剧，使其紧凑。

② 齐如山（1875－1962），戏曲理论家、剧作家，早年就读于北京同文馆，后留学西欧，涉猎外国戏剧，辛亥革命后回国，任教于京师大学和北京女子文理学校。1912年常写信指点梅兰芳的表演身段，后与梅成为挚友，协助编剧。

起草打提纲。他是个急性子，说干就干，第二天已经把提纲架子搭好，拿来让大家斟酌修改。他后来陆续替我编的剧本很多，这出《一缕麻》是他替我起草打提纲的第一炮，也是我们集体编制新戏的第一出。

《一缕麻》故事的大要如下：

林知府的女儿许给钱道台的儿子，是指腹为婚，等他们长大成年，敢情钱家的儿子是一个傻子。林小姐那时已经在学堂念书，知识渐渐开通，从她的丫环口中得到这个消息，心里老是郁郁不欢。她有个表兄方居正，学问不错，他们时常互相研究，十分投契。有一天方居正因为快要出国留学，来到林家辞行，看见表妹那种愁闷的样子，就很诚恳地劝她；这反而勾起她的心事，痛哭了一场，被她的父亲看见，还讽刺了女儿几句。

林小姐的母亲故去，照当时的习惯，未过门的女婿是应该到女家去吊祭这位死去的丈母娘的，他在灵堂上祭的时候，闹了许多笑话。

过了一个时期，钱家挑好日子迎娶林小姐。花轿到门，林小姐不肯上轿，跑到母亲灵前，把她满肚子的委屈诉说一番。经不起她的父亲声泪俱下地也把他的苦衷告诉她，她终于牺牲了自己的幸福，嫁到钱家去了。婚礼完毕，新娘就得了严重的白喉症。大家知道这种传染病的危险性，不敢接近她。这位新郎虽然是个傻子，心眼倒不错，始终在房里伺候他的那位刚过门而未同衾的妻子。经过医药上治疗得法，她的病渐渐好了。可是傻姑爷真的传染上了白喉症，并且很快

地就死了。等到林小姐病魔退去，清醒过来，看见头上有一缕麻线，问起情由，才晓得她的丈夫因为日夜伺候自己的病已经传染白喉而死。她在抱恨、绝望之余，无意生存，也跟着就一死了之。

包先生在小说里写的林小姐，是为她死去的丈夫守节的。事实上在旧社会里女子再醮，要算是奇耻大辱。尤其在这班官宦门第的人家，更是要维持他们的虚面子，林小姐根本是不能再嫁的，可是编入戏里，如果这样收场没有交代，就显得松懈了。我们觉得女子守节的归宿，也还是残酷的，所以把它改成林小姐受了这种矛盾而复杂的环境的打击，感到身世凄凉，前途茫茫，毫无生趣，就用剪刀刺破喉管，自尽而亡。拿这个来刺激观众，一来全剧可以收得紧张一些，二来更强调了指腹为婚的恶果，或者更容易引起社会上警惕的作用。

思想认识随着时代而进步，假如我在后来处理这类题材，剧情方面是会有很大改进的，那时候由于社会条件和思想的局限，只能从朴素的正义感出发给封建礼教一点讽刺罢了。

我扮的林小姐名叫林纫芬，不肯上轿，先对着母亲的遗像，唱了几句二黄。贾洪林① 扮的林知府出场，把一层层的意思连说带做，简直生动极了。第一层，他用一套三从四德

① 贾洪林(1873—1917)，江苏无锡人，出身梨园世家，清末京剧老生演员，以做工见长，常为谭鑫培配戏。

的老话压过来，一个懂得新知识的女子是听不进去的。第二层，只好骗她说新郎的才貌都不错，不要听了旁人的闲话，误了自己的姻缘。说到这里，林纫芬忍不住了，反抗地说："事到如今，还要来骗我！姑爷是个傻子，家里谁都看见过了，就瞒住我一个人。爹爹，你好狠的心肠，想尽法子要把我骗上了轿，送出大门。嫁出的女儿泼出的水，死活由我去受罪，不顾女儿一生的幸福，难道一点父女之情都没有吗？"这一套走不通。第三层，他就拿出父女的情感打动她，也不行，刚才还用话骗她，自然这是不能发生效力的。下面他又逼紧了两层，我老是不说话。这时候外面催着上轿，台上的父女二人已成僵局，情势是紧张万分了。最后他说："就算我做父亲的不好，把你许配了一个傻子。可是这门亲是你的母亲她，她，她给定下了的。如今你若是执意不肯上轿，叫为父的为难，倒也罢了，连累你那死去的母亲被人议论，你是于心何忍。你若再不上轿，我也没有脸见人，只能找个深山古庙去躲着，了此余生算了。好女儿，你要仔细地想一想！啊……"他说到这里，竟是声泪俱下，非常沉痛。林纫芬这才决定牺牲自己，上轿去了。由于贾洪林先生的演技逼真，连我这假扮的林小姐听了也感动得心酸难忍。台下的观众，那就更不用说了，一个个掏出手绢儿来擦眼泪。因为前面的场子，看不出他们父女间有什么恶感，相反的，林如智还很疼爱这个独养女儿。就是这一件亲事，是她的父母一时糊涂，竟做出"指腹为婚"的把戏，铸成这样的大错，弄得进退两难，勉强做成，后果是可想而知的。观众明白当时社会上的

风气，退婚有关两家的面子，是不容易做到的，才流下了这同情的眼泪。

我们编演《一缕麻》的用意是要提醒观众，对于儿女婚姻大事，做父母的不能当做儿戏替他们乱作主张。下错一着棋子，满盘就都输了，后悔也来不及了。

北京演过了，又到天津上演，还曾经对一桩婚姻纠纷起过很大的影响。情况是这样的，有住在天津的万、易两家，都是在当时社会上有地位的人。万宗石和易举轩还是通家世好，万家的女儿许给易家的儿子，这也是很寻常的事。谁知道易家的儿子后来得了神经病。有人主张退婚，但是旧礼教的束缚，却使这两家都没有勇气打破这旧社会里那种顽固的风气。有几位热心的朋友看出这门亲事不退，万家的女儿准要牺牲一生的幸福，就从中想尽方法，劝他们解除婚约。朋友奔走的结果，并没有收效，就定了几个座位，请他们来看《一缕麻》，双方的家长带了万小姐都来看戏。万小姐看完回家就大哭一场。她的父亲被她感动了，情愿冒这大不韪，托人出来跟易家交涉退婚。易家当然没有话讲，就协议取消了这个婚约。这两家都是跟我熟识的，我起先也不晓得有这回事。有一次，在朋友的聚餐会上，碰见了万先生，他才原原本本地告诉了我。

我来总结一下。我演出的时装戏，要算《一缕麻》比较好一点，因为这已经是我们演出的第四出新戏了。大家对这种

新玩艺儿熟练得多，尤其是贾洪林、程继仙[1]（扮演傻姑爷）、路三宝（扮演林家姨奶奶）这三位成熟了的演员，在这出新戏里的演技，有特殊的成就，所以观众对他们的印象都很好。

《童女斩蛇》

1918年春天，我演出了《童女斩蛇》，用意是为破除迷信。

1917年秋天，天津发大水，市区可以陆地行舟，有些低洼的地方，从楼窗里出来就能上船，灾情十分严重，居民的损失是无法估计的。靠近天津的一个村子，有些投机取巧的人就造谣说，那次水灾是得罪了"金龙大王"，他们以奉祀金龙大王为名，设局骗人，并且说信奉大王，不但能够免受水灾，还能治病。治病的方法，无非是服用签上和坛上的仙方，许多"善男信女"烧香许愿，问病求方，耗财误事，上当不少。《童女斩蛇》的作者主要是针对这一事实来编写的。

"金龙四大王"的神话，当年在山东、河南的黄河附近传播很广。办理河工的大小官员，为了祈祷安澜，每年要唱戏给"金龙四大王"听，大王居然还能点戏。从前北京西郊潭柘

① 程继仙（1874－1942），著名京剧小生演员，祖父是程长庚。他的唱念用南昆字音，表演注重表情和气度，身段干净美观，飘逸脱俗，文武兼长，揣察剧情，人物精细。学生有尚富霞、俞振飞、叶盛兰等，均能传其艺。

寺很早就有蛇的故事传说。潭柘寺在西山，是辽代的建筑，元明清三朝继续增修，复道飞阁，殿宇宏敞，茂林修竹，曲水流畅，是一处足以流连的胜境。春夏之际，草木繁盛，流泉绕径，庙的附近又没有居民，这样一个环境，常有蛇出没，本不足为奇，可是这个庙几百年来就有“大青、二青”的传说，这就给庙内一部分不守清规的住持创造了骗人的条件。

有一年七月里，我游西山潭柘寺，住了几天。那天，雨后初晴，长松落翠，满地细细的流泉奔向低处，正当心旷神怡的时候，忽然住持和尚来了，我和他寒暄了几句，就对他说，今天打算进城。他说：“您难得到佛地，我很短礼，因为下院（潭柘寺的下院是城内翊教寺）有佛事，今天才回来，现在陪您到大殿上随喜随喜。”我们一边说，一边走，过了几重院落，走进大殿，正是他们做功课的时候，许多和尚跪着，钟儿磬儿都在响着。我顺着东边想绕到后门出去，走近墙角边，住持指着一个小龛说：“您是福大命大的人，真是造化不小，您看二青爷正在这儿哪，没有佛缘的人是见不着的。”我抬眼看时，只见佛龛上盘着一条草绿色的小蛇，龛内有小小的朱漆金字牌位，上面刻着“大青爷二青爷之神位”。前面有几件小巧精致的供器，他正预备介绍“大青、二青”的历史，见我没有追问，就陪我走出大殿，到“玉兰院”的楼下。院里摆着一张楠木古书案，墙上挂着三个大字“狮子吼”的横披，四壁还挂着几幅字画。他请我在一把圈椅内坐下，铺排（庙内的仆人）端上茶来。这时，他从楠木案上拿过一张八寸照片给我看，他说：“您瞧！这是那一次二青爷降坛传谕：某月某

日要大显法身。我们就在那天找照相馆的人给二青爷照了这个法像，您别瞧刚才法身那么小，它是能屈能伸，说大就大。”

我细看这张照片，照的是潭柘寺的大殿，殿前站着很多和尚，大殿脊围绕着三匝比殿柱要粗几倍的湿湿糊糊的一条大蛇。我几乎忍不住要笑出来。拿它来蒙骗一般善男信女，当然是很有功效的。像我们会照相的人，一眼就能看穿，这是在底片上捣的鬼。我随口敷衍了几句，他见我话不投机，也就不再宣传二青爷的“圣迹”了。

临走时，除了照例给铺排的小费外，还要在他们的缘簿上写一笔相当数目的香资，比大都市里旅馆费用要大得多。其实，庙里并不依靠这种收入。从前大庙里的当家方丈，几乎都是大地主，拿潭柘寺说，就有三百六十个庄子，他们的收入是可想而知了。从老辈口头，前人笔记里，还可以看出当年北京城大庙里的方丈，结交权势，生活奢华，所以有“在京和尚出京官”的说法。当然，有学问、守清规的高僧也还不少，有的还能画能书，卓然成家，像明末清初的石涛、石溪和尚就是鲜明的例子，所以不能一概而论。

据朋友说，潭柘寺下院翊教寺里一个偏殿内也供着大青、二青的牌位，他们也曾经弄条小蛇蒙人。有一时期香火极盛，求嗣问病的络绎不绝。但不可能总找到青蛇，于是红蛇、灰蛇、花蛇都进了神龛，他们美其名曰“今天二青爷换了袍啦”。

这些耳闻目睹的怪现象积累在我的脑子里，就打算找

题材排一出破除迷信的戏，可巧那时北京的通俗教育研究会编印了一些剧本，有话剧也有京剧，我挑选了《童女斩蛇》。剧本内容是通过这个故事来暴露三姑六婆的恶毒，揭发算命相面的黑幕，讽刺官吏的贪污颟顸，表现童女的勇敢智慧，是一出带有喜剧性的讽刺剧。

故事是这样的：福建庸岭下出了一条大蛇，有人造谣说是金龙大王下凡，每年八月，将乐县令募童女祭蛇，前后已有九女葬送蛇穴。这一年又到祭蛇时候，老百姓李诞的女儿寄娥挺身应募，身怀匕首，机智地斩了蛇，把设局骗人的何仙姑扭送到官，为地方除害。

这个故事出在晋朝干宝所著《搜神记》，大意是说：童女带了一把宝剑，一只咋蛇犬，斩蛇除害。越王听说小女孩这样聪明英勇，就聘她为王妃。

剧作者没有采用“王妃”的结局，这大概因为辛亥革命后，已经推翻帝制的缘故；也没有用“咋蛇犬”，则显然是由于在舞台上不好处理。这样，故事与《搜神记》原作已无多大关系。剧本没有点出什么时代，念白又都是通俗的京话，我觉得出场人物有知县、衙役、道婆以及算命看相的江湖术士等，如果按一般戏装来演，不能突出形象，所以决定用清代装束。这样，知县可以戴红缨帽，穿袍褂，衙役、地保也有固定的服装，既与知县的台词“在省城里候补吃苦时候……”能够适应，同时也把时代规定在前清末年。其余角色包括我个人的穿戴衣饰，都是民国初年流行的时装。当时，一般老百姓穿的衣服和清末是差不多的，因此，看上去都还调和统

一。

1918年2月2日，在吉祥戏园演出了时装新戏《童女斩蛇》。初次上演，就受到观众欢迎，不少老朋友认为这个戏不仅拆穿了天津村子里金龙大王的骗局，也反映出晚清时期，官吏贪污昏庸，衙役狐假虎威，乡民愚昧盲从的社会风貌，对世道人心有益。一位有文学修养的老太太曾对我谈起：李寄娥的名字，并没有人知道 可是看了《童女斩蛇》后，觉得这个小姑娘的人品，就像人人都熟悉的孝女曹娥抱父尸、缇萦上书救父、木兰代父从军一类故事那样深入人心。

《童女斩蛇》是我排演时装戏的最后一个，以后就向古装歌舞剧发展，不再排演时装戏，因为我觉得年龄一天天增加，时装戏里的少妇少女对我来说，已经不顶合适了。同时，我也感到京剧表现现代生活，由于内容与形式的矛盾，在艺术处理上受到局限。拿我前后演出的五个时装戏来说，虽然舆论不错，能够叫座，我们在这方面也摸索出一些经验，但有些问题却没有得到好好解决。首先是音乐与动作的矛盾。京剧的组织，角色登场，穿扮夸张，长胡子、厚底靴、勾脸谱、吊眉眼、贴片子、长水袖、宽大的服装……，一举一动，都要跟着音乐节奏，作出舞蹈化身段，从规定的程式中表现剧中人的生活。时装戏一切都缩小了，于是缓慢的唱腔就不好安排，很自然地变成话多唱少。一些成套的锣鼓点、曲牌，使用起来，也显得生硬，甚至起“叫头”的锣鼓点都用不上，在大段对白进行中，有时只能停止打击乐。而演员离开音乐，手、眼、身、法、步和语气都要自己控制节奏，创造角色时，必须

从现实生活中吸取各种类型人物的习惯语言、动作，加工组织成“有规则的自由动作”，才能保持京剧的风格。这些问题，都是值得不懈地向前探索深思的。

还有，京剧的主要曲调是二黄、西皮，板式从快板到慢板。在某些情景中，必须用慢板来表达剧中人的情绪，动作就要与唱腔吻合一致。旦角——青衣进行大段慢板唱腔时，外部动作讲究简练稳重，内心活动则根据唱词中角色的思想感情，层次分明地表现出来。这是考验演员的火候、修养的地方，没有深厚的功底、名师指导和自己的领悟，是很难达到稳而不板、静中有动的境界的，这里，台步和腰腿肩肘的劲头是极其重要的关键。

时装戏里安插慢板，是最伤脑筋的事。像我这样一个有嗓子能唱的演员，假使编演新戏而没有一段过瘾的唱工，京剧的观众是不满意的。有时为了适应观众的需要，就只能想尽方法，把它加进去。例如我演《邓霞姑》里女主角邓霞姑，在她装疯时说：“你们听我学一段梅兰芳的《宇宙锋》好不好？”台下齐声喝彩，表示欢迎。然后我叫起板来唱反二黄。现在想起来这种为了剧场效果而采取近乎“噱头”的手段，在艺术处理上不是高明的办法，可是在这出戏里，除此之外，别的场子，根本按不上缓慢的腔调。而当初看过《邓霞姑》的老观众，至今谈起这个戏，总会提到这段反二黄，可见一大段唱工给人的印象是相当深刻的。

当年有人把针对社会现象的时装戏比作应时的菜肴、果品，有人就认为这种戏很快就会过时的，犯不着花很多的

力气，这就错啦。按节令上市的菜肴、果品，必定要让顾客吃得鲜美可口。那么，时装戏也要花更多的劳动来争取时间，满足观众的要求。

最近，一位老观众对我说："我当年看过《童女斩蛇》，具体情况已记不清楚，但有一个印象非常深刻，觉得您在舞台上演寄娥，比扮演其他角色，好像矮了一截，也小了不少。这是什么缘故？"我告诉他："第一是化装。大辫子、刘海的特征，和眉、眼的勾勒画法，都能够从外形上显示出寄娥是一个十二三岁的小姑娘。第二是动作。前辈名演员曾创造出一套表现男孩女孩的程式，我演过《闹学》里的"花面丫头十三四"的春香，起初乔蕙兰先生给我排身段，他是擅演杜丽娘类型的闺门旦，我觉得不合适，后来李寿山先生给我排春香的身段，出场时一个亮相，就抓住了女孩子的特征，我跟他学会了贴旦的基本动作，有这方面的经验。虽然演时装戏，不能搬套某一出戏的身段，但有了准确的范本，是可以融会贯通，推陈出新的。由于化装、动作的配合得当，你们就觉得我比平时矮小了，这并不是变戏法。一个演员只要经过名师传授，掌握了塑造各种类型人物的基本功，是必然会达到这种效果的。杨小楼那么高大的个子，他演《八大锤》的陆文龙，就觉得他像个十几岁的大孩子，侯俊山（老十三旦）、王长林两位七十左右的老先生，在一次堂会里合演《小放牛》，给我的印象，还是一对跳跳蹦蹦、无拘无束的小姑娘和小小子。

上面所指的基本功，不是演员们日常必须练习的压腿、

下腰……，而是把手、眼、身、法、步如何贯串起来，与内心成为一致，可以由内到外，由外到内，随心所欲，指挥如意，达到和谐顺适的境地。

在我的舞台生活中间，表演时装戏的时间最短，因此对它的钻研的工夫也不够深入。拿我个人一点粗浅的经验来看，古典歌舞剧是建筑在歌舞上面的。一切动作和歌唱，都要配合场面上的节奏而形成它自己的一种规律。前辈老艺人创造这许多优美的舞蹈，都是根据现实生活中的动作，把它进行提炼、夸张才构成的歌舞艺术。所以古典歌舞剧的演员肩负着双重任务，除了很切合剧情地扮演那个剧中人之外，还有把优美的舞蹈加以体现的重要责任。

时装戏表演的是现代故事，演员在台上的动作，应该尽量接近我们日常生活里的形态，这就不可能像歌舞剧那样处处地把它舞蹈化了。在这个条件下，京戏演员从小练成功的和经常在台上用的那些舞蹈动作，全都学非所用，大有"英雄无用武之地"之势。有些演员正需要对传统的演技作更深的钻研锻炼，可以说还没有到达成熟的时期，偶然陪我表演几次《邓霞姑》和《一缕麻》，就要他们演得很深刻，事实上的确是相当困难的。我后来不多排时装戏，这也是其中原因之一。

解放后，戏曲表演现代生活，有了提高发展，虽然在内容与形式的矛盾上，还没有彻底解决。仅就我看到的京剧《白毛女》、《绿原红旗》、郿鄠戏《梁秋燕》、豫剧《袁天成革命》……有的巧妙地运用了传统程式，有的在传统基础上创

造了新的动作，确已大大提高了一步。有些地方剧种，由于形式上更适宜于表现现代生活，已经有了更好更多的保留节目，这些现象是可喜的。

我认为，中国有那么多剧种，积累的遗产是丰富多彩的，但长于此，绌于彼，各有不同，应该按照自己的风格，保持自己的特点，各抒所长地担负起历史任务，努力向前发展！

古装戏的尝试

古装戏是我创制的新作品，现在各剧科的演员们在舞台上都常有这种打扮，观众对它好像已经司空见惯，不以为奇了。可是在我当年初创的时候，却也不例外地耗尽了许多人的心血，一改再改，才有后来这一点小小的成就。

《嫦娥奔月》

民国四年的旧历七月七，我唱完了《天河配》，又跟几位熟朋友讨论关于我的演技和业务。这一天即景生情地就谈到了应节戏。

李释戡先生说："戏班里五月五是演《五毒传》、《白蛇传》、《混元盒》等戏，七月七日是演《天河配》，七月十五日是演《盂兰会》，八月十五日是演《天香庆节》，俗名都叫作应节戏，这里面《白蛇传》和《天河配》是南北普遍流行的。《天香庆节》就徒有戏名，没看见过人演唱的了。我们有一个现成而又理想的嫦娥在此，大可以拿来编一出中秋佳节的应节新戏。"

大家听了一致赞同。我不是说过齐如山先生是个急性

子吗？他就马上接着说："我们要干就得认真地干。今天是七月七，说话就要到中秋了。在这四十天里面，我们一定要把它完成。我预备回去就打提纲。我们编这个戏的目的是为了应节。剧中的主角是嫦娥，这今天都可以确定了，不过嫦娥的资料太少，题材方面请大家多提意见才好。"

李先生说："书上的嫦娥故事，最早只有《淮南子》和《搜神记》里有"羿清不死之药于西王母，嫦娥窃之以奔月"这两句神话的记载。我们不妨让嫦娥当作后羿的妻子，偷吃了她丈夫的灵药，等后羿向她索讨葫芦里的仙丹，她拿不出来，后羿发怒要打她，她就逃入月宫。重点在后面嫦娥要有两个歌舞的场子，再加些兔儿爷、兔儿奶奶的科诨的穿插，我想这出戏是可能把它搞得相当生动有趣的。"

第二天齐先生已经草草打出一个很简单的提纲。由李先生担任编写剧本。大家再细细地把它斟酌修改，戏名决定就用《嫦娥奔月》。这样忙了几天，居然把剧本算是写好了。跟着就轮到嫦娥的打扮，又成为我们当时研究的课题了。我的看法，观众理想中的嫦娥，一定是个很美丽的仙女。过去也没有人排演过嫦娥的戏，我们这次把她搬上了舞台，对她的扮相，如果在奔入月宫以后还是用老戏里的服装，处理得不太合适的话，观众看了仿佛不够他们理想中的美丽，他们都会感觉到你扮的不像嫦娥，那么这出戏就要大大地减色了。所以我主张应该别开生面，从画里去找材料。这条路子，我们戏剧界还没有人走过。我下了决心，大着胆子，要来尝试一下。在这原则确定以后，我的那些热心朋友，一个个分

头替我或借或买地收集了许多古画。根据画中仕女的装束，做我们创制古装戏的蓝本。

嫦娥的扮相设计完成以后，应该装扮起来，试演一番，这也是在草创的过程中应有的手续。我们就选定了冯幼伟先生的家里试演。他住在煤渣胡同，是一所四合院，倒座五间，隔成两大间。我们就在三间打通的那个客厅里面，拿两张大的八仙桌子，并拢了放在最里面靠墙的一边，这就算是我们临时搭的戏台了。他们全都坐在靠门的一边，算是临时的看客。屋里的电灯都关黑了，只剩下里间靠近这小戏台的电灯是开得很亮的。我们把这间客厅草草地变换了一下，也居然像个小戏馆子。而且灯光的配置，像这种“台上要亮，池座要暗”的方法倒很合现代化的灯光设备。在当时各戏馆里，还没有采用这样的布置呢。大家看了，都高兴得笑了起来。

我穿了第三次改成功的新行头，走上了这小戏台，把我跟齐先生研究好了的许多种舞蹈姿势，一种种地做给他们看。今天的看客成心是来挑眼的，有不合适的地方，马上就会走到台口来纠正。同时舒石父先生手里还拿着一把别针，发现我的衣服，哪儿嫌得太宽，或者裙子的尺寸太长，就走过来在我的身上一个个地别满了别针，简直跟做西服的裁缝给我试样子的情形差不了许多。行头的颜色方面，吴震修先生的意思，认为不宜太深，尤其不能在上面绣花，应该用素花和浅淡的颜色，才合嫦娥的性格。我这次就是照这样做的。

这几位热心朋友，那一阵早晚见面讨论的，全是嫦娥问题。这样足足忙了一个多月，看看中秋到了，还不敢拿出来见人。又继续研究了一个多月，报上一再把消息登载出来，好些朋友也知道有这件事，都盼望“嫦娥”早日出现。就在旧历九月二十三日的白天，吉祥园果然贴出了我的《嫦娥奔月》。这一天午饭刚刚吃完，馆子的座儿已经满了。这班观众里面，有的是毫无成见专为赶这新鲜场面来的。有些关心我的朋友，他们没有看见我的新扮相，心里多少替我担上几分忧，怕我一会儿不定变成一个什么古怪的模样了。有些守旧派的观众，根本不赞成任何演员有改革的举动，他们也坐在台下等着看笑话。只有我们集体创造的几位朋友，前台、后台、灯光、布景，样样都赶着帮我布置，兴奋得几乎忘记了他们自己的忙乱和疲劳。每个人都怀着一腔愉快的心情，脸上挂着微微的笑容，等着看我从月宫里变出一个舞台上从来没有看到过的画中美人来。

当时一班守旧的观众，看到有人想打破成规，另辟新的途径，总是不赞成的。他们批评我在新戏里常用老戏的身段，不能算是创作。我记得他们还用过这样两句对得很工整的四六体的老文章：“嫦娥花镰，抡如虹霓之枪；虞姬宝剑，舞同叔宝之锏”来形容我的《奔月》和《别姬》，他们的言外之意，就是说我偷用了老身段，这实在一点也没有说错。嫦娥的“花镰舞”，我的确是运用了《虹霓关》的东方氏和王伯当对枪的身段，加以新的组织的。艺术的本身，不会永远站着不动，总是像前浪推后浪似的一个劲儿往前赶的，不过后人

的改革和创作，都应该先汲取前辈留给我们的艺术精粹，再配合了自己的功夫和经验，循序进展，这才是改革艺术的一条康庄大道。如果只是靠着自己一点小聪明劲儿，没有什么根据，凭空臆造，原意是想改善，结果恐怕反而离开了艺术。我这四十年来，哪一天不是想在艺术上有所改进呢？而且又何尝不希望一下子就能改得尽善尽美呢？可是事实与经验告诉了我，这里面是天然存在着它的步骤的。就拿古装戏来说，我初演《嫦娥奔月》，跟后排的《天女散花》比较起来，似乎已经是从单纯而进入复杂的境地了。难道说我是成心要先求简单后改复杂的吗？在我初创古装戏的时候，也是用尽了我的智慧能力，把全付精力一齐搬出来认真干的。只是因为经验与学历都不够丰富，所以充其量只能做到那个地步。

第十三场嫦娥与众仙姑在广寒宫里饮宴，庆贺中秋佳节。这是全剧最末一场。饮罢，众仙姑散去，嫦娥更衣，加上了一件软绸的帔，胸前还佩了一块玉。她看到下界众生，双双成对，庆贺团圆，感到比她独处寒宫，清清冷冷，是胜强百倍，不觉动了凡心，深悔当年不该偷窃灵药。这底下有一段“袖舞”，唱的是南梆子：“碧玉阶前莲步移，水晶帘下看端的，人间夫妇多和美，鲜瓜旨酒庆佳期。一家儿对饮谈衷曲，一家儿携手步迟迟。一家儿并坐秋闺里，一家儿同进绣罗帏。想嫦娥闭在寒宫内，清清冷冷有谁知。”唱完了再念两句“当年深悔偷灵药，碧海青天夜夜心。”下场。至此全剧告终。这儿的身段，跟前面采花一场的性质完全不同。胡琴拉过门的时候，动作不多。一切袖舞的姿态都直接放在唱腔里边，

把一家家欢乐的情形,一句句地描摹出来。唱做发生了紧密的联系。这是我从昆曲方面得到的好处。

红 楼 戏

我从《奔月》排出之后,舆论上一致鼓励我再接再厉,多排几出古装戏。我那几位集体合作的热心朋友少不了又要帮我动脑筋了。

有一位朋友对我有这样的建议:“你们已经创造了嫦娥的形象,何不排演红楼的戏呢?”我们听了觉得有理,开始就研究这个问题。说也奇怪,在这许多小说中间,甚至于有些不合理的情节都编成了戏,唯独对这一部现实主义的著名小说,却从来没有人拿它编戏。这真是令人百思不得其解的一件事。

又有一位熟悉戏剧掌故的朋友,听见我想排红楼戏,就来告诉我说:“有一本书叫《菊部群英》,专记清同、光之间许多名角演唱过的剧目。在令祖的剧目里面有一出《红楼梦》,是扮的史湘云。这戏的情节内容,书上也没有加以说明。”我的几位朋友帮着我把我祖父留下来的几箱子戏本子彻底整理了一下,并没有找着这个《红楼梦》的本子。他们对我说:“乾隆年间蒋心余也作过《红楼梦》的曲子,文字虽妙,不过按上宫谱不很叶律,所以没有人唱过他作的曲子。我们要编的是戏,更不必在这里面取材了。”

关于我祖父唱过的《红楼梦》剧本,我后来也曾经跟傅惜华先生讨论过。他是最喜欢收藏曲本和小说的。他说:

"《红楼梦》传奇，就我所知道的有三种。一部是荆石山民做的《红楼梦散套》。他把书上的每一桩故事，单独谱成散出，当中并不联系。他已经打好工尺，会唱昆曲的，拿起来就能唱了。还有两种《红楼梦》传奇，一部是嘉庆年间仲云涧做的，一部是道光年间陈钟麟做的。这两部都是头尾贯串，包括了全部故事的，可只有曲文，并无宫谱。令祖演的《红楼梦》恐怕就是《散套》里的一出。"

我先计划想按李毓如、余玉琴、迟钧卿……排的《儿女英雄传》的路子也排一出连台整本的《红楼梦》，可是事实上存在着两种困难：（一）那时各戏班的组织，也还是包括了生旦净末丑各行的角色。花脸一行在红楼戏里，很少有机会安插进去，相反的旦角的一行要用的角色倒又太多了。不能为我排一出新戏，让别的几行角色闲着不唱，又要添约了许多位旦角参加演出。这是关于演员支配上的困难。（二）《红楼梦》在旧小说里是一部名著，对于书中人物的刻画也极细致生动，可是故事的描写，偏重家常琐碎，儿女私情，编起戏来，场子过于冷清，不像《水浒》、《三国》的人物复杂，故事热闹，戏剧性也比较浓厚。大家又经过几度考虑，就打消排演全本的企图，先拿一桩故事单排一出小戏，这才决定了试排《黛玉葬花》。

《红楼梦》原本在二十三与二十七两回里都提到黛玉的花冢。我的朋友都认为过去陈子芳编演的，跟昆曲本子上写的《黛玉葬花》，大半是拿二十七回"埋香冢黛玉泣残红"做题材的。全剧只有三个人，没有别的穿插，场子相当冷清。我

们何妨另辟途径，改用二十三回"西厢记妙词通戏语，牡丹亭艳曲警芳心"的故事来编呢？这里面可以利用梨香院听昆曲的场面，比较多一点穿插。再讲到黛玉葬花的事实，本来见于二十三回。二十七回里边，只不过是黛玉对着花冢伤感而已。

《红楼梦》是一部伟大的现实主义杰作，反映了封建时代一个官僚地主的大家族，由极盛渐趋灭亡的历史。多少年已经成为广大人民热爱熟知的作品。观众里面有不少人是熟读《红楼梦》的，如果演员不能把剧中人物的性格和内心活动作适当的描写，他们是不会满意的。

这出《葬花》是我排《红楼梦》的第一炮。观众过去从来没看见过舞台上的林黛玉和贾宝玉。都想来看一下，因此叫座能力相当够理想的。一出戏是否受观众欢迎，只要看它在每一期里面演出的次数，就可以知道台下的反应了吧？我在民国五年的冬季 ，应许少卿的邀请，第三次到上海来，在天蟾舞台唱了四十几天。《奔月》演过七次，《葬花》演了五次。这两出戏演出的次数，要占到那一期全部的四分之一，而且每次都卖满堂。许少卿承认这两出戏上给他赚了不少的钱，每天总是露出一副笑脸来陪我谈话。有些在旁边看了眼红而妒忌他的，还跟他开过这样一个玩笑呢。天蟾舞台的经理室挂了一张许少卿的十二英寸的大照片，有人在那张照片上面的两个太阳穴的部位上面画出了两条线。左边写着《嫦娥奔月》，右边写着《黛玉葬花》，挖苦他的脑子里只记得这两出戏。其实上海的观众，也还不是为了古装的扮相和红楼

新戏两种新鲜玩艺儿才哄起来的吗?我自己每演《葬花》,总感觉戏是编得够细致的,可惜场子太瘟了。

我是在北京排《葬花》,上海也有一位排《葬花》的,就是欧阳予倩先生了。我们两个人一南一北,对排红楼戏,十分有趣。旁人看了,还以为我们在比赛呢。实际上他排的红楼戏数量要比我多得多。我一共只排了三出——《黛玉葬花》、《千金一笑》、《俊袭人》。还有一出是根据六十三回《寿怡红群芳开夜宴》,编好了始终没有上演。他演过的红楼戏,我晓得的已经有九出了:《黛玉葬花》、《晴雯补裘》、《鸳鸯剪发》、《鸳鸯剑》(是尤三姐的故事,后来荀慧生演的《红楼二尤》就把它包括进去了)、《王熙凤大闹宁国府》、《宝蟾送酒》、《馒头庵》、《黛玉焚稿》、《摔玉请罪》。

民国八年到十一年,这中间我到过三次南通演出。第一次是民国八年的冬季。张謇[①] 先生派人接我们住在南通博物馆里的壕南别业。有一位南北闻名的昆曲专家俞粟庐先生也在座的。这时正是我学唱昆曲最起劲的时代,遇到了他就不肯轻易放过,举出几个问题,请他指教。他都有圆满的解答。后来他听过我唱的曲子,认为我的嗓子很宽,可以唱

① 张謇(1853—1926),江苏南通人,字季直,清末状元、近代爱国的民族实业家,在家乡实现实业救国的理想,除兴办工厂,资助市政建设,热心公益和慈善事业外,还大力关注文教事业和娱乐设施。他于1918年和1919年先后修建了现代化设备的更俗剧场,创办了我国最早的正规戏剧学校——伶工学社,聘请欧阳予倩先生主持教学,培养人才,实行戏剧改良,并请梅兰芳辅助。

昆曲的正旦。他让我学《烂柯山》的《痴梦》、《慈悲愿》的《认子》、《琵琶记》的《南浦》。我回北京就先向谢昆泉学会了《痴梦》。又在上海跟俞振飞、许伯遒排熟了《认子》。

第二天我们先去参观伶工学校。校长欧阳先生领着我们到课堂、校舍、操场……各处去看。在那时的南方，这个科班的设置是开风气之先，唯一的一个训练戏剧人才的学校。看完了伶工学校，欧阳先生又陪我们到更俗剧场去参观。前台经理薛秉初招待我们先到了一间客厅待茶。我刚跨进去，抬头就看见高悬着一块横匾，是“梅欧阁”三个大字。笔法遒劲，气势雄健，一望而知是学的翁松禅老人，这就是张謇先生的手笔，旁边还挂了一副对子：“南派北派会通处，宛陵庐陵今古人”，也是张老先生自撰自书的。他是借用梅圣俞（宛陵）、欧阳修（庐陵）两位古人的籍贯来暗切我和欧阳先生的姓的。薛经理指着横匾对我们说：“这间屋子四先生说是为纪念你们两位的艺术而设的。”我听完了，顿时觉得惶恐万状。我那时年纪还轻，艺术上有什么成就可以值得纪念呢。这是他有意用这种方法来鼓励后辈，要我们为艺术而奋斗。我这三十年来始终站在自己的岗位上认真苦干，受我的几位老朋友的影响是很大的。

《天女散花》

《天女散花》的编演，是偶尔在一位朋友家里看到一幅《散花图》，见天女的样子风带飘逸，体态轻灵，画得生动美妙，我正在凝神欣赏，旁边有位朋友说：“你何妨继《奔月》之

后，再排一出《天女散花》呢？”我笑着回答说：“是啊！我正在打主意哩！”因为这样的题材很适宜编一出歌舞剧。回过头来，我就问主人：“能不能把这张画借给我看几天？”主人说：“可以是可以，但是有一个条件，如果你排好了，唱的时候，要留几个好座儿，请我听戏才行。”我说：“那是没有问题的。”

回来以后，我就端详这张《散花图》，主要的目的是想从天女的风带上创造出一种舞蹈。我根据图里面天女身上的许多条风带，照样做了许多绸带子，试验起来。哪知道舞的时候，绸带子太多，左绕右绊，总是不大应手，试来试去，最后用两条带子来一试，果然切合实际，而且也并不妨碍美观，绸带舞的问题就这样作了决定。

这出戏的名字就用《天花散花》四个字。经过了八个月的筹备才告完成。剧本是取材于佛教里的《维摩诘经》。故事非常简单，就是“维摩示疾，如来命天女至病室散花，以验结习。”

这出戏的重点完全在舞蹈，而主要的舞蹈工具就是这两根带子。绸带尺寸的长短有两种，《云路》里所用的与《散花》是不同的。《云路》里用的每根大约有一丈七八尺长，一尺一二寸宽，尾端作燕尾式。每一根用两种不同颜色的极薄的印度绸拼缝起来，比如说一边是粉红与湖色，一边是浅黄与藕荷；《散花》里用的比较短窄一点，八九尺长，六七寸宽，每一边各用一种不同的颜色，就不用再拼了。这是因为《散花》场在云台上地方窄小，同时还多了一个花奴在旁边，所

以不能不变更一下。这几根绸带我用时常常变换颜色。这种印度绸非常稀薄,用过几回之后,沾上手上的汗水,再用就不大合适了,因此我也经常换新的来用。

这种空手舞绸带子的功夫,劲头儿完全在整个手臂和手腕子上,尤其腕子要灵活。因为绸子这样东西软而且轻,劲头儿要用得巧而有力,才能随心所欲,并不是要用多大傻气力。对于绸子本身的性质应该先要懂得,使什么样的劲头儿才可以抖出去多远,或是绕几个绸花,或是扣上去经多少时候才落下来,把这种劲节儿拿准了,手劲练得熟巧了,那才可以配合舞蹈的身段步法快慢疾徐进退自如,同时还必须和唱腔、音乐的节奏相合。

我在 1917 年 12 月 1 日在吉祥园初次演出《散花》。自从那次以后,就时常不断地表演,堂会戏有时也唱这出。1919 年我第一次出国到日本,就是日本东京帝国剧场的主持人大仓喜八郎到北京来看了我演的《天女散花》后,才动念邀我去的。

这出戏唱来唱去,就渐渐地越来越熟练了,身段舞蹈有些地方不免就随意增减,从心所欲起来。我记得有一次在文明园唱这出,许多老朋友都在前台看戏。那天在《散花》一场的舞蹈里面,我自己临时加了一些身段动作,风带也舞得比往常花哨熟练。唱完之后,我正在卸装,有几位老朋友都进来了,我带着一点得意的神情问他们:“今天怎么样,还好吗?”有一位朋友皱着眉头摇着头朝我说:“今天唱得不大好,两段昆曲里的绸子舞,动作太多了,叫人看得眼花缭乱,

分不出段落、层次，损伤了艺术性。照这样唱下去，极容易走到油滑一条路上去。这是要不得的，赶快得想法子纠正过来才好。”还有几位朋友在旁边接口说：“这话说得很对，你最好能把身段同绸子舞安排准了，那就不至于有这种情形了。”我听了之后，觉得他们的话确有道理，从此就把身段和绸子舞，在每一个动作方面都把它固定起来。例如散花时的〔锦庭乐〕的牌子，我和姚玉芙把工尺背得烂熟，某个身段、某个地方是在哪个工尺里面，某一把花撒在哪一板里面，成为一种“定型”的舞蹈。以后一直就照这样有规律地唱下去了。

一九二〇年，我又去上海天蟾舞台演出，也演出了《天女散花》。这次到了上海，这出戏演过三场以后，有一天盖五爷（盖叫天）到后台来同我说：“我有几句话，您不要见怪。您前几次来到上海，我对于您的玩艺儿，不客气地说，并不佩服。这次我一连看了三天《天女散花》，由身段同要带子上，三天唱的都是一式一样，又稳又准，我这才看出您是有功夫的。”

我当时说：“您过奖了，还要请您多多指教。”

他说：“这出戏里，采用了《乾元山》、《蜈蚣岭》的身段，没有武功底子的人，那是唱不好的。”

我说：“在您面前，简直是班门弄斧呵。”

他正色地说道：“这出戏现在只有你我能唱，别人是找不着这种窍门的，因为绸子不比别的东西，手臂手腕没有熟练的巧劲是要不好的。”

这几句话说得非常恳切。盖五爷是个直性人，一向是有什么说什么，从不口是心非，人前一套，背后一套。他的功夫，就全靠苦练，一副兵器往往是五年十年寒暑不间断地练下去。

当时有人这样对我说："杨小楼的戏，是'武戏文唱'，像你这出《天女散花》是'文戏武唱'，可以称得起异曲同工。"

现在把我体会的"武戏文唱"和"文戏武唱"的道理在这里谈一谈。

先说"武戏文唱"的含意。武戏虽然以武打当作戏的主要内容，但是武打这一种技术和舞台上其他动作一样，都是表演手段之一，它们都必须和生活内容、思想内容结合起来，不是单纯卖弄武工。凡是唱武戏能达到这个标准，或是朝着这条道路发展的，我们称为"武戏文唱"。杨小楼先生武功练得最到家，腰腿的柔软，翻扑的矫健，都到了惊人的程度。他到了舞台上，不但不忽略表情，而是突出地表现每一个剧中的人物性格，所以他是"武戏文唱"的典型例子。有些演员和观众误解了这四个字，以为把武戏唱得稀松，甚而至于偷工减料，叫做"武戏文唱"，那是不对的。

至于"文戏武唱"，是说《天女散花》本是一出正旦的戏，并没有武打，但大部分歌舞是表现天女御风而行和散花的形象，我感觉到水袖的功能已不能够突出地达到这样目的，于是在《云路》、《散花》两场取消水袖，改用风带，随着舞蹈工具的变动，势必采用武戏中一些基本演技把风带抖起来。但使用这些技术的用意并不是向观众卖弄花巧，而是因为

一个在云端散花的天女必须有凌空的感觉，风带就是为了衬托天女凌空的姿态，这个凌空的感觉越强烈，天女的形象就越生动。所以使用“三倒手”“鹞子翻身”“跨虎”等武戏里的身段，使风带随着身体上下旋转，翻花飞舞，就是为了这个目的。在《云路》《散花》两场，身上的劲头和演武戏时是一样的，所以这出戏可以叫做“文戏武唱”。

“武戏文唱”这句话，怎么来的呢?大概是因为武生大多数不擅长唱念和做派，并且自幼锻炼武功又必须经过一个异常艰苦的阶段，在舞台上要集中地表演武打技术，体力的消耗是相当大的，同时练武功的人嗓子会练“横”了，或者变成左嗓子，所以观众对于武生的要求，是武功的勇猛、矫健，至于唱念和面部表情差一些，认为是一般的缺点，可以原谅的。对于唱文戏的演员如果唱念不到家，身上没有戏，观众就认为是严重的缺点了。因此，一旦在舞台上出现了不但能打而且能唱能念能做的武生，他演的一些戏，人们就称为“武戏文唱”。这个“文”字含有赞扬的意义。杨小楼先生是“武戏文唱”的典型，我第一次听到这个名词，就是观众对他的评价。杨先生武功根底非常结实，他继承了前辈们的精湛艺术又向前发展提高。他从苦干、实干入手，终于达到巧干的境地。他在运用武打技术之外更着重在刻画人物，他成功地创造了正面人物如林冲、孙悟空、赵云，反面人物如黄天霸等许多生动的形象，但这些还不足以说明杨先生“武戏文唱”的特点，因为这些戏里在武打之外就安排了唱念做工，可以发挥创造。有些武戏虽由武生应工，根本并没有武打场

面，例如《连环套》。杨先生刻画黄天霸那样一个外表漂亮、本质卑鄙、具有几副面孔的反面人物，都是通过唱念做工来表现的。但这出戏基本上是文戏，还不能概括“武戏文唱”。我认为杨先生“武戏文唱”最可贵的是他在纯武功表演中能够贯穿着角色的思想感情、人物性格特点，例如《贾家楼》里面唐璧这个角色，除了出场有几句定场白之外，全是武打场面，卸了靠以后开打的〔一封书〕和《艳阳楼》的把子一样也是〔一封书〕，虽然唐璧不开脸，穿红龙箭衣，高登穿白箭衣，勾油白脸，扮相是有区别的，但这两个角色用的兵器都是大刀和枪，打的套子也都是〔一封书〕，在表演方面，基本上是相同的。在别人演这两个角色时，往往只看见武技的表演，看不出人物的性格；而杨先生在开打时候的神气动作，却使观众清楚地看出唐璧是一个年过半百的藩镇大员，而高登就是一个有权势的恶少，二者绝不雷同。这样，才可以叫做“武戏文唱”。演员要朝着这种表演水平迈进，首先应该认识角色的性格特点，和丰富自己的艺术修养，来选择怎样运用表演手段。

我曾经看见过有些演员一边打着“把子”，一边挤眉弄眼，以及无原则的笑容满面或者愁眉苦脸。这种演法是不符合京剧的表演规律的。这些演员的动机，可能是想要做对，但这和“武戏文唱”是背道而驰的，应该反对的。

《霸王别姬》

我与杨小楼先生第二次合作是在1921年。那年下半

年，我们开始排演一出新编的戏《霸王别姬》。

杨先生演过霸王这个角色，那是1918年4月初，杨先生、钱金福先生、尚小云、高庆奎在桐馨社编演了《楚汉争》一二三四本，分两天演。我记得杨先生在剧中演项羽，过场太多，有时上来唱几句散板就下去了，使得英雄无用武之地，虽然十面埋伏有些场子是火炽精彩的，但一些敷衍故事的场子，占用了相当长的时间，就显得太瘟了。

我们新编这出戏定名为《霸王别姬》，由齐如山写剧本初稿，是以明代沈采所编的《千金记》传奇为依据。他另外也参考了《楚汉争》的本子，初稿拿出来时场子还是很多，分头二本两天演完。吴震修先生说："如果分两天演，怕站不住，杨、梅二位也耗费精力。我认为必须改成一天完。我没写过戏，来试试看，给我两天工夫，我在家琢磨琢磨，后天一准交卷。"

《霸王别姬》头二本的总讲，由初稿二十多场删成不满二十场，以霸王打阵和虞姬舞剑为重点场子。转瞬已是旧历腊月底，二十六七演了封箱戏。到了正月十九，我们第一次在第一舞台演出了《霸王别姬》。

在排演《霸王别姬》之前，我曾经请了一位武术教师教我太极拳和太极剑，另外还从凤二爷学过《群英会》的舞剑和《卖马》的耍锏，所以《别姬》这套舞剑里面也有这些东西。戏曲里的舞剑，是从古人生活中沿袭下来的一种表演性质的器舞，所以虞姬在舞剑之前对霸王说："大王慷慨悲歌令人泪下，待妾身歌舞一回，聊以解忧如何。"这说明了在剧情

中它就是表演性质的，所以里面武术的东西我用的比重很少，主要是京戏舞蹈的东西。关于舞剑与音乐的配合，我认为采用〔夜深沉〕曲牌是非常恰当的，这个曲牌来源于昆腔《思凡》里〔风吹荷叶煞〕中几句唱词作为头子。

第二天晚上，我和玉芙，还有冯（幼伟）、齐（如山）、吴（震修）三位，五个人一起到�胡同去看杨先生。冯先生说："戏唱得很饱满，很过瘾，听戏的也都说好，排场火爆，大家都卖力气，我想您太累了吧！"杨先生说："不累！不累！您三位看着哪点不合适，我们俩好改呀！"吴先生接着说："项羽念'力拔山兮……'是《史记》上的原文，这首歌很著名，您坐在桌子里边念好像使不上劲，您可以在这上面打打主意。"杨先生轻轻拍着手说："好！好！我懂得您的意思，是叫我安点儿身段是不是？这好办，容我工夫想想，等我琢磨好了，兰芳到我这儿来对对，下次再唱就离位来点儿身段。"这天大家聊到深夜才散。

据刘砚芳先生说："从第二天起，我们老爷子就认真地想，嘴里哼哼着'力拔山兮……'，手里比划着。我说：'这点身段还能把您难住？'老爷子瞪了我一眼说：'你懂什么？这是一首诗。坐在里场椅，无缘无故我出不去，不出去怎么安身段？现在就是想个主意出去，这一关过了，身段好办。'老爷子吃完饭，该沏茶的时候了，掀开盖碗，里头有一点茶根，就站起来顺手一泼，我看他端着盖碗愣了愣神，就笑着说：'喷！对啦，有了！'原来他老人家已经想出点子来啦，就是项羽把酒一泼，趁势出来。"

过了几天笤帚胡同打电话叫我去一趟，我晚上就去了。一见面杨先生就说："回头咱们站站地方啊。"我说："大叔您安了身段啦？"杨先生说："其实就是想个法儿出里场椅，不能硬山搁檩地出去是不是？"我说："您有身段，我也得有点陪衬哪。"杨先生说："你念大王请，〔三枪〕，喝酒，我喝完酒把酒杯往桌上顿一下，念'咳'跟着我就站起来把酒一泼，杯子往后一扔，就势出了位，你随着一惊，也就站起来。我念'想俺项羽啊！'唱'力拔山兮……'咱们俩来个'四门斗'不就行了吗？"当时我们来了几遍，"力拔山兮"，他在"大边"里首按剑举拳，我到"小边"台口亮相；"气盖世"，他上步到"大边"台口拉山膀亮相，我到"小边"里首亮高相；"时不利兮，骓不逝"，双边门，"骓不逝兮"，各在自己的一边勒马；"可奈何"二人同时向外摊手；"虞兮虞兮"他抓住我的手腕。我说："咱们就先这样来，唱完了再研究。"

过了几天我们白天在吉祥演出，又贴《霸王别姬》，场子比上次又有减少，大约从韩信坐帐到乌江自刎共有十四五场，打的还是不少。杨先生也觉得打的太多，反而落到一般武戏的旧套，这出戏的打应该是功架大方，点到为止，摆摆像，所以也逐渐减了不少。这出戏在北京每年义务戏总要演几次，最后是一九三六年的秋天我从上海回来，又合演了三次，到这个时期我们已减到十二场，解放后减到八场。

我心目中的谭鑫培、杨小楼二位大师，是对我影响最深最大的。虽然我是旦行，他们是生行，可是我从他们二位身上学到的东西最多最主要。在我的心目中谭鑫培、杨小楼的

艺术境界，我自己没有恰当的话来说，我借用张彦远《历代名画记》里面的话，我觉得更恰当些。他说："顾恺之之迹，紧劲联绵循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意在笔先，画尽意在。"谭、杨二位的戏确实到了这个份儿，我认为谭、杨的表演显示着中国戏曲表演体系。谭鑫培、杨小楼的名字就代表着中国戏曲。

杨先生不仅是艺术大师，而且是爱国的志士。在卢沟桥炮声未响之前，北京、天津虽然尚未沦陷，可是冀东二十四县已经是日本军阀所组织的汉奸政权，近在咫尺的通县就是伪冀东政府的所在地，1936 年的春天，伪冀东长官殷汝耕在通县过生日，举办盛大的堂会，到北京约角。当时我在上海，不在北京，最大的目标当然是杨小楼。当时约角的人以为北京到通县乘汽车不到一小时，再加上给加倍的包银约杨老板一定没有问题，谁知竟碰了钉子，约角疑心是嫌包银少就向管事的提出要多大价钱都可以，但终于没答应。1936 年，我回京的那一次，我们见面时曾谈到，我说："您现在不上通州给汉奸唱戏还可以做到，将来北京也变了色怎么办！您不如趁早也往南挪一挪。"杨先生说："很难说躲到哪儿去好，如果北京也怎么样的话，就不唱了，我这么大岁数，装病也能装个七年八年还不就混到死了。"1937 年，日本侵略军占领北京，他从此就不再演出了。1938 年(戊寅年正月十六日)，他因病逝世，享年六十一岁，可称一代完人。

养　　鸽

我幼年的身体并不结实，眼睛微带近视。姑母说我眼皮下垂是实在的。有时迎风还要流泪，眼珠转动也不灵活。演员们的眼睛，在五官当中，占着极重要的地位。观众常有这样的批评，说谁的脸上有表情，谁的脸上不会做戏，这中间的区别，就在眼睛的好坏。因为脸上只有一双眼睛是活动的，能够传神的。所以许多名演员，都有一对神光四射、精气内涵的好眼睛。当时关心我的亲戚朋友，对我这双眼睛非常顾虑，恐怕影响到前途的发展，我自己也常发愁。想不到因为喜欢养鸽子，会把我的眼睛的毛病治好了，真是出乎意料之外的一件事。

我在十七岁的时候，偶然养了几对鸽子，起初也是好玩，拿着当一种业余游戏。后来对这渐渐发生兴趣，每天就抽出一部分时间来照料鸽子。再过一个时期，兴趣更浓了，竟至乐此不疲地成为日常生活中必要的工作了。

养鸽子等于训练一个空军部队，没有组织的能力，是养不好的。我训练他们的方法，是把鸽子买来，两个翅膀用线缝住，使它们仅能上房，不能高飞。为的是先让它们认识房

子的部位方向。等过了一个时期,大约一星期到十天,先拆去一个翅膀上的线,再过几天,两翅全拆,就可以练习起飞了。

指挥的工具,是用一根长竹竿。上面挂着红绸,是叫它起飞的信号,绿绸是叫它下降的标帜。先要练一部分的基本熟鸽子,能够飞得很高很远地回来。这一队熟鸽子里面,每次加入一两个生鸽子,一起练习。遇到别家的鸽子群,混合到一起的时候,就要看各人训练的技巧手法了。也许我们的生鸽子被别家裹了去,也许我们的熟鸽子把别家的裹回来了。这是一种飞禽在天空斗争的游戏。鸽子的身上都有标记,各家可以交换,也同战场上交换俘虏一样的。有时候发生了误会,双方不能谅解,甚至于还会闹出用弹弓打伤对方的鸽子来表示报复泄愤的事。

鸽子的种类太多了,有能持久高飞的,越飞越远,从北京可以放到通州、天津、保定府来回送信,这是属于军队里的信鸽一类。有一类能在黑夜起飞的叫做夜游鸽。还有一种鸽子,会在天空表演翻筋斗的技术,有的翻一两个,有的能够一连串地翻到许多个。这种样子,在下面的人望上去,就跟飞机在空中表演翻筋斗一样。另有一种专门讲究它的体格、羽毛、色彩的,五光十色,是非常的美观。有些专做贩卖鸽子的,他们还会把普通的鸽子,用各种方法配合成了异种,再待价而沽。

我从几对鸽子养起,最多的时候,大约养到一百五十对。内中有的是中国种,有的是外国种。

那时候我还住在鞭子巷三号，是一所四合院。院子的两边，搭出两个鸽子棚。里面用木板隔了许多间鸽子窝。门上都挖着一个洞，为的是流通窝里的空气。每个窝里放一个草囤，摆一个水坛，坛的四面也挖一圈小孔，好让鸽子伸进头去喝水。鸽子喜欢洗澡，照例隔两三天洗一次澡。如果发现有生病的，那事情就大了，怕它传染，赶快替它搬家，就好像人得了传染病，要住到隔离病院里去似的。

鸽子不单是好看，还有一种可听之处。有些在尾巴中间，给它们带上哨子，这样每一队鸽群飞过，就在哨子上发出各种不同的声音。有的雄壮宏大，有的柔婉悠扬。这全看鸽子的主人，由他配合好了高低音，于是这就成为一种天空里的和声的乐队。

哨子的制作，非常精美而灵巧。可用竹子、葫芦、象牙雕成各种形式。上面还刻着制作人的款字，仿佛雕刻家在自己的作品上署名的习惯一样。我从前对收集这种哨子有很深的偏嗜，历年来各种花样收得不少。

伺候这群小飞禽可不大容易。天刚亮，大约五六点钟吧，我就得起来。盥洗完毕忙着打开鸽子窝，把它们的小屋子打扫得干干净净。喂食、喂水，都是照例的工作。这都伺候完了，就要开窝放鸽。先把飞行力最强的一队放上去。飞了一会儿，跟着第二队、第三队……继续往上放。等这几队熟鸽子在上空活动够了，它们就飞在一起，围着房子打转，这就是快要落下来的表示了。可是我要它们带着训练新鸽子，就拿竹竿指挥它们，不许马上下来。接着用手抓住那些

新鸽子，一个一个地往上抛，让它们混在熟鸽群里学习。等合群归队以后，再把全部鸽子放出，在房上休息一段时间，再指挥它们回窝，再喂它们的食，给它们水喝。像这样每天要来上好几次，所以伺候一大群鸽子，比伺候人还要麻烦得多。

你别瞧这种小飞禽，它们的家庭组织和教育方法，与人类是很有相似的地方的。譬如每个窝内住一对雌雄鸽子，它们养下的小鸽子，等到会上房起飞，就赶出窝外，不跟它们的后一代同居了。这不是和人类把子弟教育成人，就让他们自立门户一样的吗？

有些年龄大的老鸽子常躲在房犄角上，不肯起飞，得用竹竿吓它们才肯起来。按说也该让它们退休了，可是不能，还有它们的用途呢。

有一种专爱扑食鸽子的飞禽名叫鸽鹰。鸽子飞在天空要被这鸽鹰发现，它立刻会用最快的速度扑入鸽群，抓住了一个就吃，因此每队鸽子里面必定要参加几个老鸽子。它们的体力机能，虽然比较减退，但是有丰富的经验，遇到鸽鹰侵袭的时候，它们能够见机而行，很快地指示群鸽，领导着队伍降到安全的地带。

我有时看到天空鸽群，队伍突然凌乱，或者分散开来，彷徨打转，就知道是受到鸽鹰的威胁了。必须赶快把未出窝的老鸽子放到房上去，引它们的后辈归队。所以老鸽子也是不能少的。

鸽子的性格是守信用、守秩序、爱好和平、服从命令的。

每天早晨我伺候它们完了，看见我对它们用手一挥，第一队马上都出了棚，很整齐地站在房上，听候命令了。我那时年轻，觉得有这些经我亲手训练的鸽子，很勇敢地听我指挥，是一桩愉快而足以自豪的事。我从组织鸽子里面，得到了许多可贵的经验。这对我后来的事业，也有相当的影响的。我养了快十年的鸽子，没有间断过。等搬到无量大人胡同以后，业务日见繁重，环境上就不许可我再跟这群小朋友们接近了。

养鸽子对我的身体到底有什么好处呢？有的，太有益处了。养鸽子的人，第一，先要起得早，能够呼吸新鲜空气，自然对肺部就有了益处。第二，鸽子飞得高，我在底下要用尽目力来辨别这鸽子是属于我的，还是别家的，你想这是多么难的事。所以眼睛老随着鸽子望，越望越远，仿佛要望到天的尽头、云层的上面去，而且不是一天，天天这样做，才把这对眼睛不知不觉地治过来的。第三，手上拿着很粗的竹竿来指挥鸽子，要靠两个膀子的劲头。这样经常不断地挥舞着，先就感到臂力增加，逐渐对于全身肌肉的发达，更得到了很大的帮助。

你看我唱《醉酒》穿的那件宫装，是我初次带了剧团到广东表演，托一位当地朋友，找一家老店，用上等好金线给我绣的。这已有二十多年，到如今没有变色，可见得货色是真地道，可是它的分量也真够重的。我这年纪穿着在台上要做下腰身段，膀子不觉得太累，恐怕还要感激当年每天挥舞的那根长竹竿呢。

我喜欢养鸽，亲戚朋友全都晓得的。在我结束了养鸽的生活以后，有一天一位最关切我的老朋友冯幼伟先生很高兴地对我说："畹华，我在无意中买到一件古董，对于你很有关系，送给你做纪念品是再合适没有的了。"说着拿出来看，是一个方形的镜框子，里面画着一对鸽子。画底是黑色，鸽子是白色，鸽子的眼睛和脚都是红色，并排着站在一块淡青色的云石上面，是一种西洋画的路子，生动得好像要活似的。我先当它是画在纸上，像普通那样配上一个镜框的。经他解释了，才知道实在就是画在内层的玻璃上面，仿佛跟鼻烟壶里的性质相同。按着画意和装璜来估计，总该是在一百多年前的旧物。据说还是乾隆时代一位西洋名画家郎世宁的手笔，因为上面没有款字，我们也无法来鉴定它的真假。但是这种古色古香的样子，看了着实可爱。我谢了他的美意，带回家去，挂在墙上，常对着它看。这件纪念品跟随我由北而南二十几年，没有离开过，现在还挂在我家的墙上。

有些事情真是不可思议的。一种小小的飞禽，经过偶然地接触，就会对它发生很深挚的情感。等到没有时间跟它接近，就有它的画像跟我做伴。这大概也许是因为我们在性格上颇有相似之处的原故吧。

牵 牛 花

我从小就爱看花，到了二十二岁，我才开始自己动手培植。每年的秋天，养的是菊花，冬天养梅桩盆景，春天养海棠、芍药和牡丹，夏天养的是牵牛花。差不离一年四季里面，我对于栽花播种的工作，倒是“乐此不疲”地老不闲着的。

我养过的各种花，最感兴趣的要算牵牛花了。因为这种花不单可供欣赏，而且对我还有莫大的益处。它的俗名叫“勤娘子”，顾名思义，你就晓得这不是懒惰的人所能养的。第一个条件，先得起早。它是每天一清早就开花，午饭一过就慢慢地要萎谢了。所以起晚了，你是永远看不到好花的。我从喜欢看花进入到亲自养花，也是在我的生活环境有了转变以后才能如愿以偿的。

我从民国五年起，收入就渐渐增加了。我用两千几百两银子在芦草园典了一所房子。那比鞭子巷三条的旧居是要宽敞得多了。它是两所四合房合并起来，在里边打通的。上房是十间，南房也是十间。南房这部分除了一间是大门洞，一间是门房，再紧里边靠墙是堆杂物的一间之外，其余的七间：外面的三间打通了是我的客厅；里面的四间也打通了，

是我用做吊嗓、排戏、读书、画画的地方。我们都叫它书房。有些熟不拘礼的朋友和本界的同人来了，就在这一大间书房里谈话。

我那时的日常生活，大概是清早七点起来，放鸽子，喊嗓子，这都是一定的课程。上午拍昆曲，下午排新戏。要是白天有戏，接着就该上馆子了。晚上大家又来讨论有关我们业务上的事情。我这一整天的时间，都抓得紧紧地，连一点空儿也没有。

那年的初夏，有一个清早，我去找齐先生商量一点事情。在他的院子里看见有几种牵牛花的颜色非常别致，别的花里是看不到的。一种是赭石色，一种是灰色，简直跟老鼠身上的颜色一样。其他红绿紫等色，也都有的。还有各种混合的颜色，满院子里五光十色，真是有趣，看得我眼睛都花了。

“为什么我常见的‘勤娘子’没有这么多种好看的颜色呢？”我问齐先生。

“这还不算多，”齐先生说，“养的得法，颜色还要多哪。你要是喜欢它的颜色，你也可以来养它。这不单是能够怡情养性，而且对你的身体也有好处的。”我打齐先生那儿回家，就开始研究养牵牛花了。

牵牛花本是一种藤属的植物，有点像爬山虎。一般人都把它种在竹篱笆底下，或者用绳子从地下扯上房檐，让它横七竖八地乱爬。可是它自己不会往上爬，得由人工扶它上去的。开的花倒是不少，上面的花朵瘦小得实在可怜，色彩也

单调无味，叫人看了不会发生什么美感。所以它在中国是属于普通草花一类的。日本最讲究养牵牛花。他们把它从墙上牵藤，改为盆里栽种，花朵大的可以养到有碗口那样大。颜色种类也多得没法统计。我一面买了好些参考书，按图索骥地分别实验起来。一面号召了几位同好，如王琴侬、姜妙香、程砚秋、许伯明、李释戡，加上已经有了经验的齐如山，大伙儿一起往深里研究。

有一次我正在花堆里细细欣赏，一下子就联想到我在台上，头上戴的翠花，身上穿的行头，常要搭配颜色，向来也是一个相当繁杂而麻烦的课题。今天对着这么许多幅天然的图案画，这里面有千变万化的色彩，不是现成摆着给我有一种选择的机会吗？它告诉了我哪几种颜色配合起来就鲜艳夺目，哪几种颜色的配合是素雅大方，哪几种颜色是千万不宜配合的。硬配了就会显得格格不入太不协调。我养牵牛花的初意，原是为了起早，有利于健康，想不到它对我在艺术上的审美观念也有这么多的好处，比在绸缎铺子里拿出五颜六色的零碎绸子来现比划是要高明得多了。中国戏剧的服装道具，基本上是用复杂的彩色构成的。演员没有审美的观念，就会在“穿”、“戴”上犯色彩不调和的毛病。因此也会影响到剧中人物的性格，连带着就损害了舞台上的气氛。我借着养花和绘画来培养我这一方面的常识，无形中确是有了收获。

牵牛花为什么有这许多种数不清的颜色呢？（一）种子是靠人工用科学方法把它串种改造成功的。就是拿两种极

好的本质，和不同的颜色配合起来，使它变成另一种新奇的图案与色彩。(二)我们虽然用了科学的方法来改造它，但是并不能限制它天然的发展。譬如一种赭色和一种灰色，我们想使它变成一种平均混合的色彩，结果总不免或多或少，甚至于这里面还夹杂着别的颜色。有时它的天然发展，比人力培养出来的色彩，更为奇丽。这种好像不能控制的自然现象，又是什么原故呢？说出来也很寻常，原来是蜂蝶从中作怪。每逢满院子牵牛花盛开的时候，因为它的颜色实在太美了，引得蜂蝶也舍不得走开，老在花丛里穿来穿去，这儿停停，那儿息息，就把花粉带了过去。它们是到处乱停，所以能够变出千百种意想不到的颜色来。

我养过了两年的牵牛花，对于播种、施肥、移植、修剪、串种这些门道渐渐熟练了。经我改造成功的好种子，也一天天多起来，大约有三四十种。朋友看到的，都称赞我养的得法，手段高明。我自己也以为成绩不算坏了。等我东渡在日本表演的时候，留神他们的园艺家培植的牵牛花，好种比我们还要多。有一种叫“大轮狮子笑”，那颜色的鲜丽繁艳，的确好看。我从日本回来，又不满足自己过去养牵牛花的成绩。再跟同好继续钻研了一二年，果然出现的好种更见丰富。有一种浅绀而带金红颜色的，是最为难得，我给它取了一个“彩鸾笑”的名称，跟日本有一种名贵的种子叫做“狻猊”的比较起来，怕也不相上下了。

从我发现养牵牛花有种种的益处以后，引起了好些朋友的兴致。舒石父、陈嘉梁也陆续参加了我们这个团体。各

人先是在家里努力改造新的种子，遇到有没看见过的颜色，十分美丽的图案，特别肥大的花朵，就邀请同好们去欣赏把玩，并且把这个新种子分送给大家。我们是这样互相观摩，共同研究，是三句离不开牵牛花，也可以看出我们对它爱好的情形了。可是只要秋风一起，它的美丽就随着夏令消逝了。我们就把今年留下的好种子，一袋一袋地装入小信封里，在每封上面还标出它的花名，连着莳花用的工具，全部收藏起来，等待来年再种了。

我们除了互相观摩，交换新种之外，也常举行一种不公开的汇展。这纯粹是友谊性质的比赛。预先约定一个日子，在这些养花同好的家里轮流举行。每人挑选马上就要开的许多盆牵牛花，头天送到那家。第二天一清早，一个个怀着愉快的心情，都来参加这次的盛会。进门就看到廊子底下摆满了各家的出品。这是多数人花过的心血、聚拢来的精华，里面的好种子，比一个人所有的当然要多。

我们还约上几位不养花的朋友，请他们来充当临时的评判员。大家送来的花，都是混合在一起随便摆的。他们也搞不清哪一盆花的主人是谁。倒有点像考试的密封卷子，凭着文章定甲乙，用不着有恭维、敷衍这一套把戏。有两次他们指出了几盆认为最优等的花，都是属于我的出品，我在旁边瞧了，真是高兴极了。

这许多位文艺界的前辈们，都来自南北不同的省份，所以他们谈论起来，就听到满屋子打着各省不同的官话。回想这种热闹的聚会，实在是有趣得很。这里面要数齐先生（白

石)的年纪最大。每逢牵牛花盛开,他总要来欣赏几回的。他的胡子留得长长的,银须飘逸,站在这五色缤纷的花丛里边,更显得白发红颜,相映成趣。我们看了都说这是天然一幅好图画,也就是当年我的缀玉轩里的一种佳话。北京有一家南纸铺,叫"荣宝斋",请他画信笺。他还画过一张在我那儿看见的牵牛花呢。一晃三十几年,他已经是九十开外的人了。我去年在北京拜访过他,他的身体还是那样硬朗,每天仍旧拿书画和金石来自娱。我见到他就仿佛连我也年轻了许多了。

剪 辫 子[1]

我当年住的鞭子巷三条房子是一所极平常的四合院。上房五间，左首两间是祖母的卧房，右首两间是伯父、伯母带了两位未出阁的妹妹住的。当中那间，布置了一个佛堂。我祖母喜欢看经念佛，拿这个来消磨她的暮年岁月。闲时常替孙辈做活，缝缝补补，到老她的眼力还是不差。我们传统的家规，是不许赌钱的。我到今天不会打牌，就是从小我在家里没有看见过有斗牌一类游戏的原故。我住在上面的厢房里。对面是厨房，厨房的隔壁，就是鸽子棚。外面靠大门一带的倒座（北方的四合院，对着上房的屋子，称为倒座），是两间客厅、一间书房，开间都小得可以的。这两间小房子，从前常有一般爱好戏曲的朋友们来向我伯父讨教一些有关昆、乱方面音乐上的问题。这是我那时住的房子的大概情形。我伯父在一九一二年的秋季就病死在这所房里。

我再告诉你一段有趣的故事。我伯父故世的时候，并没有把他那条辫子带走，是我替他剪掉的。这个工作，我是在

---

① 本文题目是编者代拟的。

他过世前不到两个月的时候办的。经过是这样:当民国成立,就下令剪发。但是有许多人老是意存观望,不肯动手去做。我在民国元年六月间,首先剪去了脑后这根讨厌的东西。北京城的戏班里,恐怕要算我是剪得比较早的。跟着我又想用游说的方法,劝我伯父也剪掉它。他先还犹豫不决地不肯接受,经不住我整天在他旁边,把剪发以后的好处,滔滔不断地说给他听:什么每天起床,免得梳辫子的麻烦,又是睡下去怎么轻松舒服,更不会把衣服沾染坏。我伯父听多了,心里也有点活动。我看着大功快要告成,机会不可放过。有一天,我又自告奋勇地对他说:“明天我要给您到洋行去买一顶巴拿马的草帽。让我自己替您剪掉这根累赘的辫子,您把草帽戴上,那才好看呢!”这一回看上去有点边了。他点点头,完全同意了我的建议。在第二天的下午,我真的买好了帽子,亲自动手替他剪掉辫子。请他戴起草帽,拿镜子给他照了一下,他仿佛很满意似的。可是不久他就去世了。这顶细软的草帽,他没有能戴过几回。我就拿来转送给茹先生(莱卿)了。

还有我的跟包大李和聋子,我劝他们剪辫子,怎么说也讲不通。有一天我只好趁他们睡熟了,偷偷地拿了剪子先把聋子的辫子剪掉。等他醒过来,感觉到脑后光光的,非常懊丧,把个大李吓得也有了戒心。他每晚总是脸冲着外睡,好让我没法下手。结果,我趁他酣睡的时候,照样替他剪了。这次可费事了,因为他的辫子紧挨着墙,动起手来,是不大便当的。所以我只剪去了一半,而且剪成了三四段。第二天他

含着眼泪，手里捧着剪下来的半根辫子，走到上房向我祖母诉苦说："您瞧，我的辫子也让大爷铰掉了。您说怎么办？"一边说，一边哭。我祖母安慰他说："你心里别难受，叫大爷也给你买一顶草帽好了。"大李听了，哪里就能消除他内心的悲哀呢。过了好久，他谈起来还认为这对他的身体是一个重大的损失。在当年是真有这许多想不开的人的。

戏院外的一出《牢狱鸳鸯》[1]

我曾排过仍穿老戏装的新戏《牢狱鸳鸯》。这出戏的故事是吴震修先生从前人的笔记里替我找出来的。剧情大意如下：

卫如玉是一个有学问而家道贫寒的书生。郦珊珂是一位擅长文学的闺秀。有一天郦珊珂同她的嫂子去逛庙，路遇卫如玉，一见倾心。因为素不相识，自然并未交谈，仅在她的嫂子面前吐露了一点爱慕的心情。她嫂子的哥哥同卫是同窗好友，所以答应替她做媒。等她的嫂子回家进行此事，不巧的是正赶着卫如玉上京赶考去了。这时有一个纨袴子弟叫吴赖的，央媒求娶郦珊珂。郦老丈没有征求女儿同意，就应允了这门亲事。郦珊珂听见这个消息，明知不是佳偶，可是也无法推翻成议。在旧礼教时代，不知有多少青年男女就断送在这“父母之命，媒妁之言”的八个字上了。

有一个赵裁缝常在郦家做活。他也早就看中了郦小姐的才貌，买通郦家的老妈，打听出她是真心爱慕卫公子，偏

① 本文题目是编者代拟的。

偏落到一个专讲吃喝嫖赌的吴赖手里。他心里气不过，就在吴赖成婚的晚上，混进吴家，刺死了吴赖，闯入洞房，吹灭灯火，假冒卫公子想要强奸郦珊珂，没有成功，抢了一根簪子就匆匆逃走了。

郦珊珂被认作了谋死亲夫的凶手。卫如玉也连累入狱。碰到了一位糊涂县官，屈打成招，就把他们二人都问成死罪。郦老丈到巡按杨国辉那里喊冤。杨审问之后，看出他二人的冤屈，就派狱吏设计把他二人唤出，关在一间监房里，狱吏在外偷听他们讲些什么，一一笔录下来，才知道凶手身上有狐臭气，说话是个"结巴"嘴。再从郦的口内，问出裁缝是个"结巴"，马上传来一讯而服。冤狱平反，卫、郦当堂成婚。对这原审的糊涂官，除听候参革外，先罚他一千两银子，作为他二人成亲的费用，全剧至此结束。

旦角戏的剧本，内容方面总离不开这么一套，一对青年男女经过无数惊险的曲折，结果成为夫妇。这种熟套实在腻味极了。为什么从前老打不破这个套子呢？观众的好恶，力量是相当大的。我的观众就常对我说："我们花钱听戏，目的是为找乐子来的。不管这出戏在进行的过程当中是怎么样的险恶，都不要紧。到了剧终总想看到一个大团圆的结局，把刚才满腹的愤慨不平都可以发泄出来，回家睡觉也能安甜。要不然，戏是看得过瘾了，这一肚子的闷气带回家去，是睡不着觉的。花钱买一个不睡觉，这又图什么呢？"这些话也不能说他们一点都没有理由。在当时恐怕大多数的观众都有这样的心理。

在民国四年前后，一般观众的心理还正停留在这个阶段里，要排新戏，又不能跳出这个熟套，的确很难写得出色。只能在曲折的剧情里面加些比较有意义的材料，或者还可能在侧面起一点警惕作用。这出《牢狱鸳鸯》就是针对当时婚姻太不自由和官场的黑暗而发的。

我在这出戏里扮的郦珊珂，是闺门旦的身份。主要的场子是逛庙，病房，监会。尤其是在狱中跟卫如玉的大段唱念，是全剧的最高潮。姜妙香的卫如玉，描写从前穷读书人的酸气和性格，都很合身份。李敬山的吴赖，活画出一个纨袴子弟的种种恶习来。高四保扮的县官，名叫吴旦，高坐堂上，目空一切，拿老百姓的性命当作儿戏，十足是个瘟官。王凤卿的巡按，精明干练，像个善于断案的老吏。路三宝的嫂子，那更是出色当行了。因为演员的支配适当，演出的成绩是不能算坏的。

有一次在“吉祥”，演到县官把卫如玉屈打成招的时候，高四保口里正念着：“你不肯招，也得叫你招了，才好了这场官司！”台底下有一位老者，大概兴奋过了头，实在忍不下去了，就跳上了戏台，指着县官说：“卫如玉没有杀人，为什么把他屈打成招！你这狗官，真是丧尽天良，我打死你这王八蛋！”说着真的举起拳头就打。高四保只顾认真做戏，想不到会有人上台来打他的，这一吓就把刚才这种县官架子全吓跑了。他一时也来不及想主意，只好干脆使了一个剧情以外的身段，往桌子底下钻了进去，免得吃眼前亏。按说这位老者是同情卫如玉的，或者姜六爷可以劝止得住他，可是姜六

爷想了想，不对！我是跪在公案桌下的一个犯人，不能站起来跟他说话，让台下看了，怎么这一眨眼的工夫，官儿不见了，犯人也不跪了，自动地站起来还要劝人。这不更乱成一团糟了吗？幸亏后台管事赶快出来拦住老头儿，向他婉转解释说："这是做戏，不是真事，您别生气。请回到您的座儿上，往下看。您就知道卫如玉是死不了的，您放心吧。"一边说一边就扶他下台。这老头儿一路走着还使着很大的嗓门，不住嘴地大骂狗官混账，冤屈好人，可恶极了，我非揍他不可。等他走了，高四保这才慢慢打桌子底下钻出来，坐好了，再接演下去。可是刚才那种擅作威福、盛气凌人的样子，再做就没有劲了。

唱完了戏，高四保对我说："敢情坏人真是做不得。戏里扮的是假的，还要挨揍，如果真照这种样子做官，他那一县的老百姓，不定要恨得怎么样呢！"我半开玩笑地安慰他："这也可以证明您演得太像了。台下才动真火的。"我自从领略了那次演出的效果，更认识了戏剧感动人的力量实在太大。那天还有那些没上台的观众，他们的满腹愤慨恐怕也未必跟这位老者两样吧。

我在上海跟花脸冯志奎同班。他演《逍遥津》的曹操，"逼宫"一场，台下也动了真气。橘子、香蕉皮都往他的身上扔。扮这类反派角色，台下有这种表示，就跟叫好一样。倘若演技不够生动和逼真，是不会有这种效果的。

上面一段是我在北京演《牢狱鸳鸯》时高四保挨打的笑话。后来我到天津，也演过一次《牢狱鸳鸯》，我跟姜六爷两

个人又唱出一个不大不小的乱子来了。

有一位久居天津的同行薛凤池，是唱武生的，武把子相当勇猛，曾拜尚和玉为师。他来约我跟凤二爷去天津“下天仙”（是天津很老的戏馆子，地点就在“三不管”附近）唱几天戏。说明是帮帮他的忙的。我们答应了下来，到了天津，我是住在乐利旅馆，姜六爷是住在德义楼。这两处离着戏馆都不很远，连戏馆带旅馆全在当年“日本租界”范围以内的。

三天打炮戏唱完，生意很好，大家都很高兴。我接受馆子的要求，跟着就贴《牢狱鸳鸯》。这出新戏我在天津还是初演，观众都来赶这个新鲜，台下挤得满满的，只差不能加座了。检票员发现几个没有买票的观众硬要听戏。前台经理孙三说：“我们今儿正上座，位子还嫌不够。哪能让人听蹭（不花钱看戏，北方叫做听蹭。）”三言两语地冲突起来。那班听蹭的朋友，临走对孙三说：“好，咱们走着瞧！”孙三仗着他在天津地面上人熟，听了也不理会他们。

演完《牢狱鸳鸯》的第二天，我唱大轴，贴的《玉堂春》。凤二爷因为要赶扮《玉堂春》的蓝袍，只能把他的《战樊城》排在倒第三，中间隔着一出小武戏，好让他从容改装。

我们都在乐利旅馆吃完晚饭，凤二爷的戏码在前，先走了。我又休息了好一会儿，才上馆子的。由聋子（即跟包宋顺）跟着我走出旅馆，坐上戏馆给我预备的马车。才走过了几家门面，有一个巡捕过来拦住我的车子，硬说赶车的违犯了警章。车夫不服向他分辩几句，他不由分说先给了车夫一个嘴巴。我看见他们起了冲突，打完车夫还不肯放走，我也

不明白为了什么事情，只能开了车门，对巡捕很客气地说明："我是梅兰芳，我在'下天仙'有戏，误了场子，台下要起哄的，请您通融一下，等我们到了馆子，就让他到局子里去。"他听完了，冲我瞪了一眼，说："不行，我们公事公办。"说完就把车门砰的一声关上了。车子跟着他走，转一个弯，不多几步路，就到了一所洋房的门前停住。里边又走出一个巡捕，替我开车门，监视着我们下了马车。聋子背着行头包裹跟在我的后面。我对门外挂的一块牌子看了一眼，上写"大日本帝国警察署"八个大字。这块长方形黄底黑字的牌子深深地印入了我的脑海，到今天我还是可以照样把它画出来的。这个巡捕一直带我们走到一间屋子的门口，他一只手开门，一只手推我们进去。我抢着问他，凭什么要把我们坐车的关起来呢？他一句话也不说，仿佛没有听见似的，只顾他顺手把门关上。我很清晰地听到他在外面加上锁了。聋子过去使劲转门上的把手，我对他摇摇手，又做了一个手势，叫他坐在我的旁边。我知道不是转开了这扇门，就能让你走出大门的。可是我也没有方法告诉他，因为跟他说话，要提高了嗓门，外面的人不全都听见了吗？

这屋里的陈设，真够简单的了。靠墙摆的是两张长板凳，有一个犄角上放着一张黑的小长方桌子，桌上搁着一把茶壶，一个茶杯，中间有一盏光头很小的电灯，高高地挂在这么一间空空洞洞的屋子里面，更显出惨淡阴森的气象了。

我对这一个意外的遭遇，一点都不觉得可怕。刚才的巡捕硬说车夫犯规，即便真的违背警章，也没有听说坐在车里

的人要被扣押的。他们今天的举动，不用说，准是事先有计划的。这块租界地里边的黑暗，我也早有所闻。不过我们打北京来表演，短短几天，不会跟他们发生什么误会的。大概是当地馆子跟警察署有了磨擦，把我们扣住的用意，无非是不让我出台，馆子就有了麻烦。我大不了今天晚上在这间屋里枯坐一宵，明天准能出去。也说不定等馆子散了戏，他们就会把我放走的。可是我心里老放不下的，是这满园子的观众，都将“乘兴而来，败兴而归”。他们决不会想到，我是被警察署扣住不放的。以为我无故告假，对业务上太不负责，这倒的确是我当时在屋里又着急、又难受的一个主要的原因。我不断地看着我手上的表，五分钟五分钟地走过去，计算凤二爷的《战樊城》是早该唱完了，接着那出小武戏，时间也不能拖得太长久的，底下就该轮到我的《玉堂春》了。馆子方面还是垫戏呢？还是请凤二爷另唱一出呢？改了戏台下又是什么情绪呢？我更想到既然巡捕成心跟馆子为难，说不定借着我不出台的理由，就在台下一起哄，把馆子砸了，这一来秩序必定一阵大乱，观众里边就许有遭殃的。他们为看我的戏来的，受了伤回去，这还像话吗？我多少也应该负点责任。这许多的问题在我脑子里转来转去，啊呀，我实在不敢再往下想了。

我正在胡思乱想的时候，忽然打对面传过来有人在喊“冤枉”的声音。离我这儿并不太近，喊的嗓门很尖锐，我听着耳熟，有点像姜六爷的嗓音。我马上走近窗口，侧着耳朵，再留神往外听。果然接着第二声“冤枉”，又从那个方向送过

来了。这次的调门更高，我已经百分之百地敢断定是姜六爷喊的。他也被巡捕拉了进来，这更可以证明我刚才揣测他们的把戏，大概是八九不离十的了。

约摸又过了半点钟，房门开了，第一个走进来的就是薛凤池，见面先拉着我的手说："真对不住您，让您受委屈，我们正着急您怎么不上馆子，问栈房又说出来了，万想不到您会在这儿。"我忙着问他："场上现在怎么样了？"他说："正垫着戏呢。"我们边说边走出来，薛凤池又给我介绍他旁边的一位小矮个子说："幸亏这位王先生通知我。他虽然是在这儿办事，先也不知道这件事。听见姜老爷喊冤的声音，才晓得您二位全在这儿，就打电话叫我来办好手续，领您二位出去。"说着走到大门口，姜六爷也来了。我们在等套车的工夫，还听见两个巡捕冲着我们说："好，算你们有路子。"大家尽惦记场上的脱节要紧，谁也不理他们，跳上马车飞也似地到了馆子。

我们走进后台，看见有一位当地班底的小生已经扮好王金龙了。我们也没有工夫说话，坐下就赶着扮戏。一会儿后台经理赵广顺进来跟我们商量，说："场上的《瞎子逛灯》，垫得时间太久，台下不答应了。我看先让我们班底小生扮好的王金龙出去，对付唱头场。等您二位扮好，王金龙升堂进场，再换姜六爷上去。您二位看这办法行不行？"我们说："好，就照这么办。"

那天头里那位王金龙，也真难为他的。出场先打引子，念定场诗，报完名以后，现加上好些台词。起先胡扯，还说的

是王金龙过去的事情。后来实在没有词了，简直是胡说八道，台下也莫名其妙，听不懂他说的什么，急得给我操琴的茹先生坐在九龙口直发愣。

旦角扮戏，照例要比小生慢得多。那天晚上我可真是特别加快，洗脸、拍粉、上胭脂、贴片子样样都草草了事，就不能再细细找补。我对赶场扮戏，还算有点经验，像这样的"赶落"，我一生也没有经历过几回的。

我扮得差不离了，检场的给场上那位受罪的王金龙先送个信，红蓝袍出去过一个场，王金龙这才"升堂"进场，换出了刚刚喊过冤枉的这位按院大人。

我在帘内念完一声"苦呀"，我听到台下一阵骚动。这也难怪他们，今儿的苏三是"千呼万唤始出来"，怎么不叫人等得心急呢。他们万想不到我跟姜六爷已经唱过一出《牢狱鸳鸯》来的。

我今天遭遇到这种麻烦，又是这样赶落，按说嗓子应该坏了。不然，相反的还是真听使唤，这也是出我意料之外的一件事。摇板唱完了，我就觉得嗓子痛快，跪下念的大段道白，台下静到一点声音都没有。我想刚才是我误场，已经让他们等久了。现在他们又全神贯注在听，我得沉住气，好好地唱这一出《玉堂春》。也真奇怪，所有倒板、慢板、二六、流水，这里面的高腔矮调，哪一句都能得心应手，圆转如意。唱到"玉堂春好似花中蕊"的"蕊"字，我真冒上了。最末一句"我看他把我怎样施行"的"他"字，本来有两种唱法，我使的是翻高唱的一种。在台下满堂彩声，热烈气氛当中，总算把

这一个难关安然度过去了。要论嗓子痛快,唱得自然,这一次也是值得记录的。

姜六爷卸完妆把他出事的经过告诉了我,他说:

“我带了靳伙计从‘德义楼’出来,叫了两辆洋车,我的车在先,他的车在后跟着。拉了没有几步,我的车好好地打一个巡捕跟前经过,让巡捕一把抓住车杠,硬说碰了他的鼻子。拉洋车的说:‘我离着您老远的,怎么能碰着您的鼻子呢?’这巡捕举起那只手就给他一个嘴巴。那地方的路灯根本不亮,巡捕指着鼻子说:‘你瞧,这不是让你碰坏了吗?不用废话,跟我到局子里去。’这时候靳伙计的洋车,也有一个巡捕过来拉住不放。我瞧见他们争吵起来,先替拉洋车的说了许多好话,巡捕仿佛没有听见。我正要另雇洋车,不行,敢情我也得跟着去。我想这可麻烦了,要是耽误工夫太大,不就要误场吗?我只好央求他,我说我有一个朋友就住在后面那条街(姜六爷指的就是名票夏山楼主的旧居),让我把行头包裹搁下再去。这两个巡捕一句话也不说,抓住车杠拉着走到警察署,把我跟靳伙计带到一个地方,那可比您的阔得多了,不是什么屋子,简直就是收押犯人的铁笼子,总算他给我们面子,没有放进笼子里边,把我们关在笼子外面的一条走廊上,也做好有铁的栅栏门的。我问他:‘我们犯的哪条法律,要把我们关进来呢?’他压根儿也不理你,锁上铁门就扬长而去。过了不多一会儿,听见门外有‘嗒嗒嗒’的马蹄声音。我们那个靳伙计机灵,他说:‘您听,这马蹄的声音,好像是梅大爷坐的马车。’我对他说:‘我们来得就莫名其妙,梅

大爷要是也进来的话，今儿这台戏可够热闹的了。'说完了，靳伙计正抓着铁门往外瞧，忽然又嚷着说：'您瞧，糟了，这不是梅大爷吗？后面还跟着他的跟包聋子，背着个行头包走过去了。'所以靳伙计看见您，我没有瞧见。

"我想他们把我们关着老不管，这算是哪一出呢？拉洋车的碰了人，坐洋车的要坐牢，这是哪一个不讲理的国家定出来的法律？我越想越气，我要发泄我这一肚子的闷气，我就高声喊冤。第一声叫完了，没有什么动静，我索兴把调门提高，再喊一声。这一次，有点意思了。居然有一个人出来望了一下，瞧他脸上仿佛很惊奇的样子。这就是刚才站在薛凤池旁边的那位小矮个子，敢情他跟薛凤池是朋友，由他打电话通知薛凤池，才把我们领出来的。您真沉得住气，我实在佩服极了。"

我对姜六爷说："这不是我沉得住气，我猜出他们是跟馆子为难，要把我们扣住，是不让我们上台。我想既然来了，叫破嗓子也没有用的。凡事看得不可以太穿，结果还是您的办法对。要不是您喊这两声冤枉，我们现在还在里边，这娄子可就捅得大发了。您没有瞧见刚才挨着戏台两边的包厢里面，那些观众的脸上都是横眉竖眼，不怀好心。他们来意不善，是一望而知的。今天我们要不出台，馆子方面不定闯出什么乱子来呢。"

我跟姜六爷正说着话，薛凤池同了前后台经理孙三和赵广顺都来安慰我们了。

"今天这件事，是我闯的祸，"孙三说。"昨儿晚上有几个

听蹭的，让我哄了出去。谁知道这里面有两个是警察署的‘白帽’，穿了便衣，我不认识他们，才发生这个误会的。刚才楼上有不少穿便衣的‘白帽’，带了朋友来买票听戏。他们在‘日本租界’的戏馆子花钱听戏，恐怕还是第一次呢。据说还带了小家伙，只要您不出台，他们就预备动手砸园子了。幸亏那位王先生的信送得早，您还赶上唱这出《玉堂春》。再晚来一步，就许已经出事了。”

“园子是没有出事，梅老板可受了委屈了，白白地让他们关了两个多钟头。”薛凤池接着说，“我们是代表前后台来给您道歉的。”

“过去的事也不用再提了。”我说，“我倒要请问你们，这‘白帽’在警察署到底是管什么的？他有多大的权力，可以把一个不犯法的人随便抓来扣押呢？”“您要谈到‘白帽’，真是令人可恨！”薛凤池很愤慨地说，“他们是警察署的稽查，阶级比巡捕高得多。什么事情都管，这里面自然日本人占多数，可也有中国人干的。因为他们戴的制服帽子中间有一道白圈，所以背后人都管他们叫‘白帽’。那些中国人当了‘白帽’，自己先就认为是无上的荣耀，仗着他有日本鬼子的势力，就横行霸道，无恶不作。开铺子的买卖人见他怕，不用说了，就连租界区的中国人住宅里面，他们高兴，随便进去，借端勒索。你要是不敷衍他们，马上就跟你为难作对，真是受尽他们的怨气。您是不常住在此地，如果您跟住这儿的朋友打听一下，只要提起‘白帽’二字，没有不谈虎色变的。”我听完薛凤池的话，实在难受极了。同是中国人，为什么要借日

本人的势力来压迫自己的同胞呢?这种做法只是可耻,又有什么光荣呢?

我从天津唱完戏回到北京,熟朋友有知道这件事的都来问我。这里面有一位张謇子[①]先生,听完了也告诉我一桩惊心动魄的故事。

他说:"你这次是受了一点委屈。我在天津亲身遭遇到的,要比你危险得多了。那时我还在天津新学书院念书。有一天经过海光寺日本兵营的门口,看见地下画了一个半圆形的圈子,面积占得相当宽阔,旁边没有用文字说明这圈子的作用。我也一时大意,打这圈子穿过去,让门口站的一个日本兵看见了。这还了得,他就跟野兽似地怪叫一声,把他拿的那支上好了雪亮刺刀的步枪横着端在手里,朝我面前冲过来。我看情势不妙,拔腿就跑。他在后面还紧追了几步,我一口气跑得老远的才敢停住脚。正巧路旁有一位本地的老先生冷眼旁观,把这一幕惊险的镜头看得清清楚楚。他拍着我的肩膀说:'小朋友,恭喜你。你这条命算是捡着的。我告诉你,是个中国人走进他的圈子,就给你一刺刀,刺死了好在不用偿命,所以死在他们的刺刀上的,已经有过好几个人了。这不是好玩儿的地方,你没有事还是少来吧!'我听他

① 张厚载(1895—1955),号謇子,笔名聊止、聊公,著名京剧评论家。曾任职于中国银行和交通银行。早期曾与胡适、钱玄同、傅斯年、刘半农、陈独秀在《新青年》刊物上展开关于旧剧的论争,竭力捍卫传统文化,精神可嘉。著有《听歌想影录》、《歌舞春秋》、《京戏发展略史》等。

这么一说，想起刚才的情形，再回头看这日本兵，还露出那副狰狞可怕的面目，狠狠地望着我咧。我顿时觉得毛骨悚然，不寒而栗。后来住久了，才知道日本租界有两个最可怕的地方，一个是海光寺兵营的门前，一个就是警察署里边。”

这段故事是三十几年前张先生亲口说给我听的。现在回想起来，很可以看出日本人从庚子年来到中国驻军以后，处处在想显出他们的优越地位，不论大小机会，一贯地总要造成了借口，用恐怖的手段来威吓我们，好达到侵略的目的。这班狐假虎威的‘白帽’，是看惯了他们的主子经常在表演如同海光寺兵营门口的那种野蛮行为，才灭尽自己的天良，甘心去做人家的爪牙的。

炸弹风险[1]

一九二〇年那次我到上海演《天女散花》很能叫座，到了一九二二年的初夏，许少卿又约我和杨小楼先生同到上海在天蟾舞台演出。我出的戏码很多，老戏、古装戏、昆曲都有，而《天女散花》还是一再翻头重演的主要剧目。那一次许少卿在北京约的好角很多，各行角色是从各班选择出来的。老生有王凤卿、张春彦、德仁趾，花脸有郝寿臣、许德义、李寿山、刘砚亭，丑角有王长林、傅小山、马富禄，旦角有小翠花、姚玉芙，小生有姜妙香、武生有迟月亭……，天蟾的班底还有南方名武生李春来……阵容整齐，剧目丰富，上座异常踊跃。许少卿抓住上海观众的心理，大发其财。上海滩投靠外国人的流氓头子看红了眼，在一次演《天女散花》的时候放了炸弹，虽然是一场虚惊，但从此上海戏馆事业的经营就完全到了有特殊背景的人的手里，成为独占性质。正和茅盾先生的名著《子夜》里面描写的上海纱厂以大吞小，以强凌弱的时代背景相似。现在，我借着叙说《天女散花》的时候，

---

① 本文题目是编者代拟的。

把当时北京演员在上海租界所处的环境谈一谈。

我们是农历四月底到上海，从五月初三演起，一起演到闰五月十六日止，当中还到南通更俗剧场演了三天。

我和杨小楼先生的戏码是轮流压大轴，农历五月十五日我大轴演《天女散花》，倒第二是杨小楼的《连环套》，倒第三是王凤卿的《取成都》，倒第四是小翠花（于连泉）的《马上缘》。这天的戏码很硬，都是最受上海观众欢迎的戏，又碰到是礼拜六，像天蟾舞台那么大的场子，楼上楼下客满，还加了许多凳子。

我的《天女散花》演到第二场，把"悟妙道好一似春梦乍醒……"四句二黄慢板唱完，念罢了诗，刚刚念了一句"吾乃天女是也"，只听得楼上"轰隆"一声巨响，全场立刻起了一阵骚动，楼下的观众不知道楼上发生了什么事情，也都跟着惊慌起来。我抬头一看，三层楼上烟雾腾腾，楼上楼下秩序大乱。就在这一刹那间，站在我身旁的八个仙女，已经逃进后台；场面上的人，也一个个地溜了，台上就剩下我一个人。

我正在盘算怎么办，许少卿从后台走上台口，举着两只手说："请大家坐下，不要惊慌，是隔壁永安公司的一个锅炉炸了，请各位照常安心听戏吧！不相干的。"在这一阵大乱的时间里，观众就有不少丢东西的。这时候有些观众站起来预备要走，有些人已经挤到门口，现在听许少卿这么一说，互相口传，果然又都陆续退了回来，坐到原处。

我趁许少卿说话的时候，就走进了后台。一会儿工夫许少卿回到后台对管事的说："赶快开戏。"招呼着场面的人各

归原位。

在这里还有一个插曲。这出戏前面的西皮、二黄是由茹莱卿拉胡琴，后面散花时的两支昆曲由陈嘉梁吹笛子。他们曾经因为在艺术上有些不同的意见，发生了误会，因此几个月以来，彼此一直就不交谈。陈嘉梁是我的长亲，教我昆曲，还给我吹笛子；茹莱卿是给我拉胡琴兼着教我练武功打把子。他们两位不能融洽使我非常不安，我一直就想给他们调解，总没有适当机会。这一天三层楼上发生了响声之后，场面的人都乱纷纷走进了后台，陈先生下去的时候绊了一下，茹先生立刻扶了他一把说："小心摔着，甭忙。"陈先生说："我心里吓得实在慌了，咱们一块儿走。"从此他们就破除了成见，言归于好。从这件事可以看出我们戏曲界的前辈尽管平日在艺术上各有主张，并且互不服输，但一旦遇到患难的时候，不是乘人之危，袖手旁观，而能够消除意气，发挥团结互助的精神，这种传统美德，非常难能可贵，是值得后辈学习的。

经过这样一乱，耽误了不少时间，大家商量，就由姜六哥扮的伽蓝过场。本来是应当天女念完道白，伽蓝上来宣布佛旨，可是没等他登场就发生了这件事，如果现在要找补这场，再从慢板唱起，算了算时间也不许可，所以只好由伽蓝过场。我趁这个时候紧着改装，预备《云路》再上。

这件事虽然由许少卿善于应付，压了下去，没有开闸，可是在继续工作的时候，前后台的人都怀着一种沉重的心情，没有平常那么自然轻松了。等这场戏唱完，我正在卸装，

许少卿走到扮戏房间里，向我道乏压惊，一见面头一句就说："梅老板，我真佩服你，胆子大，真镇静，台上的人都跑光了，你一个人纹丝不动坐在当中，这一下帮了我的大忙了。因为观众看你还在台上，想必没有什么重大事情。所以我上去三言两语，用了一点噱头，大家就相信了。"我问他："究竟怎么回事，我在台上，的确看见三层楼上在冒烟。"许少卿沉吟了一下，说道："有两个小瘪三捣乱，香烟罐里摆上硫磺，不过是吓吓人的，做不出什么大事来的。"说到这里，朝我使了一个眼神，接着他小声对我说："回头咱们到家再细谈。"我听他话里有话，不便往下细问，草草洗完了脸，就走出后台，看见汽车两旁，多了两个印度巡捕，手里拿着手枪。我坐到车里就问许少卿派来的保镖老周："怎么今天多了两个印度巡捕？"他说："是许老板临时请来的。"

那一次我们仍旧住在许少卿家里望平街平安里。回来之后，因为这一天散戏比往常晚，肚子觉得有点饿了，就准备吃点心。凤二哥听见我回来了，就从楼上走下来问我："听说园子里出了事情啦，是怎么回事啊？"我们正在谈论这桩事，心里纳闷，许少卿也回来了。我正在吃点心，就邀他同吃。他坐在下首，我同凤二哥对面坐着。我们就问他："今天三层楼这出戏究竟是怎么回事？是跟您为难，还是和我们捣蛋呢？"

许少卿说："这完全是冲我来的，和你们不相干。总而言之，就是这次生意太好了，外面有人看着眼红，才会发生这种事情。我们这碗饭真不好吃呀！"

我们听他说的话里有因，就追问他："那么您事先听到什么没有？"他说："有的。十天以前，我接到一封敲竹杠的信，大意说：'您这次邀到京角，这样好的生意，是发了财啦，请帮帮忙。'我为了应付上海滩这种流氓，省得有麻烦，就送了他们一笔钱。大概是没有满足他们的欲望，后来又接到一封信，语气比头一封更严重了一点，要求的数目也太大，哪里应付得起？只有置之不理了，所以才发生今天这件事。看起来，我们开戏馆的这碗饭是越来越难吃了，没有特殊势力的背景的人物来保镖，简直是干不下去了。"

我就问许少卿："您是做生意的，在光天化日之下，他们竟敢这样无法无天，您为什么不报告巡捕房，惩办这些扰乱秩序的东西呢？"许少卿朝我们苦笑着说："梅老板，您哪里知道上海滩的租界里是暗无天日的。英租界、法租界各有各的治外法权。这班亡命之徒，就利用这种特殊情况，哄吓诈骗，绑架勒索，无所不为。什么奸盗邪淫的事都出在这里。有的在英租界闯了祸，就往法租界一逃，英租界的巡捕房要是越境捕人，是要经过法捕房的许可会同去捉的，何况这班人都有背景，有人主使，包庇他们呢！往往闯的祸太大了，在近在咫尺的租界上实在不能隐蔽的时候，就往内地一走避锋头，等过了三月五月、一年半载再回来，那时事过境迁也就算拉倒了。如同在内地犯了法的人躲进租界里来是一样的道理。再说到租界里的巡捕房，根本就是一个黑暗的衙门，在外国人的势力范围之内，这班坏蛋就仗着外国人的牌头狼狈为奸，才敢这样横行不法。我到那里去告状，非但不会

发生效力，骨子里头结的冤仇更深，你想我的身家性命都在上海，天长日久，随时随地，可以被他们暗算。所以想来想去，只有忍气吞声，掉了牙往肚里咽，不得不抱着息事宁人的宗旨，图个火烧眉毛且顾眼下。"

我听他讲到这里，非常纳闷，像许少卿在上海滩也算有头有脸兜得转的人物，想不到强中更有强中手，他竟这样畏首畏尾，一点都不敢抵抗，真是令人可气。当时我就用话激他说："许老板，您这样怕事，我们还有几天戏没有唱完，看来我们的安全是一无保障的了！"他听了这话，立刻掉转话锋说："梅老板，您不要着急。从明天起我前后台派人特别警戒，小心防范，就是了。谅他们也不会再来捣乱了，您放心吧。"我看他愁容满面，也不便再讲什么，就朝他笑着说："但愿如此。"

许少卿走出房门，凤卿向我摇摇头说："这个地方可了不得，只要挨着一个外国人，就能够张牙舞爪，明枪暗箭地胡来一气。我们在此地人地生疏，两眼漆黑，究竟他们'鸡斗鹅斗'、'鹬蚌相争'，葫芦里卖的什么药，实在闹不清。趁早唱完了回家。戏词儿里有副对子：'一脚踢开生死路，翻身跳出是非门。'用在这里倒恰当得很。"凤二哥这几句话，真可以代表我们全体从北边来的一般人的心理。

第二天是星期日，日夜有戏，夜场还是《散花》。我到后台看见门禁森严，许多带着手枪的包打听、巡捕站在那里警卫着，面生一点的人，走进后台都要盘问一番。第三天，五月十七日的夜场，我和杨先生合演《别姬》。我正在楼上化妆，

听见下面轰的一声，跟着一片人声嘈杂，好像是出了事。我心想，不要又是那活儿吧。一会儿，我的跟包的慌慌张张走上楼来说："后门外面有人扔了一个炸弹，这一次是用'文旦'（柚子）壳里面装着硫磺，放起来一阵烟，比前回更厉害。有一个唱小花脸的田玉成，左腿上伤了一点，抹点药，照常可以上台。咱们可得特别留神哪！"他一边给我刮片子，一边对我说："下面杨老板扮戏的屋子离后门很近，放炸弹的时候，他手里正拿着笔在勾霸王的脸，'轰'的一声响，把他从椅子上震了起来，手里的笔也出手了。现在楼下的人，一个个心惊肉跳，面带惊恐，好像大祸临头的样子。"我对他说："这是因为在园子里有了戒备，他们进不来了，所以只好到门外来放，这种吓唬人的玩艺儿，你们不用害怕。"

给我化妆的韩师傅笑着说："这地方真是强盗世界，究竟谁跟谁过不去，谁的势力大也闹不清，咱们夹在里面，要是吃了亏，还真是没地方说理去。"我说："为来为去都为的是'钱'。你们瞧吧，结果是大鱼吃小鱼，小鱼吃虾米。这个地方就是不讲理的地方。咱们可也别害怕，这儿是讲究软的欺侮硬的怕，捡好吃的吃。好在没有几天咱们就要走了，大家好歹当点心就得了。"

那一晚的《别姬》，我同杨先生唱得还是很饱满，没有让观众看出演员有受过惊吓的神气。

唱完《别姬》，杨先生对我说："这个地方太坏，简直是流氓、混混的天下。我这一次是够了，下次再也不来了。"我说："杨大叔，您在戏里扮的是英雄好汉，怎么气馁起来了。不要

'长他人志气，灭自己的威风'呀。您别忙，我看这班东西总有一天要倒下去的，等着瞧吧！”

这件事差不多三十多年了，追忆起来，历历如在目前。可惜杨大叔已经故去多年，要是现在还活着，他再到上海去看看今天新时代的光明、繁荣、安全、幸福的生活情况，他不知道要多么高兴呢！

许少卿那一次钱虽然赚得不少，气也受足了，罪也受够了，同时赌运不佳，在几次大场面的赌局里面，把戏馆里赢来的钱输了个一干二净，还闹了一笔数目不小的亏空，天蟾舞台账房里坐满债主，他只有请一位朋友代他搪账。从此许少卿就结束了他的开戏院邀京角的生活，最后在上海穷困潦倒而死。

自从许少卿退出剧场以后，邀京角的特权就到了另一批有特殊势力人的手里。从此戏馆里就风平浪静，听不见像《散花》时那种巨响，也闻不见火药味儿了。从这里也可以看出那时表面上花团锦簇、轻歌曼舞的十里洋场，好像一片文明气象，骨子里却是藏垢纳污、险恶阴森的魑魅世界。这个冒险家的乐园，投机倒把的市场，一直到一九四九年全国解放，人民当家做主后，才结束了它的黑暗腐朽的生命。

学　　画

一九一五年前后，我二十几岁的时候，两次从上海回到北京，交游就渐渐地广了。朋友当中有几位是对鉴赏、收藏古物有兴趣的，我在业余的时候，常常和他们来往。看到他们收藏的古今书画，山水人物，翎毛花卉，真是琳琅满目，美不胜收。从这些画里，我感觉到色彩的调和，布局的完密，对于戏曲艺术有声息相通的地方；因为中国戏剧在服装、道具、化妆、表演上综合起来可以说是一幅活动的彩墨画。我很想从绘画中吸取一些对戏剧有帮助的养料。我对绘画越来越发生兴趣了，空闲时候，我就把家里存着的一些画稿、画谱寻出来（我祖父和父亲都能画几笔，所以有这些东西），不时地加以临摹。但我对用墨调色以及布局章法等，并没有获得门径，只是随意涂抹而已。

有一天，罗瘿公先生到我家里来，看见我正在书房里学画，他对我说："你对于画画的兴致那么高，何不请一位先生来指点指点？"我说："请您给介绍一位吧！"后来，他就特地为我介绍了王梦白先生来教我学画。王梦白先生的画取法新罗山人，他笔下生动，机趣百出，最有天籁。据他说，在南

方，他与名画师程瑶笙是画友，两人常常一起关门对坐挥毫，一画就是一天。他每星期一、三、五来教，我在学戏之外，又添了这一门业余功课。王先生的教法是当着我的面画给我看，叫我注意他下笔的方法和如何使用腕力，画好了一张就拿图钉按在墙上，让我对临，他再从旁指点。他认为：学画要留心揣摩别人作画，如何布局、下笔、用墨、调色，日子一长，对自己作画也会有帮助。王梦白先生讲的揣摩别人的布局、下笔、用墨、调色的道理，指的虽是绘画，但对戏曲演员来讲也很有启发。我们演员，既从自己的勤学苦练中来锻炼自己，又常常通过相互观摩，从别人的表演中，去观察、借鉴别人如何在舞台上刻画人物。

从很多画家观察生活现象进行艺术创造的经验中，也使我受益不少。王梦白先生作画，并不完全依靠临摹，由于他最爱画翎毛，所以在家里用大笼子养了许多不同样儿的小鸟，时常琢磨它们的神态；有时拿一块土疙瘩往笼子里一打，趁着鸟儿一惊，去看它起飞、回翔、并翅、张翼的种种姿势，作为他写生的资料。画昆虫之类，他也一定要捉了活的螳螂、蟋蟀、蜜蜂……来看，而且看得很仔细，一毫一发，从不马虎。记得有一次我们许多人去游香山，我们只是游山玩景而已，而王先生却不然，他每到一处，不论近览远眺，山水草木，都要凝神流连，有时捉住一只螳螂或是蝈蝈，在一旁反复端详。这种对生活现象的仔细观察，不断通过生活的观察，来积累创作素材，我想是值得戏曲演员参考的。记得有些演孙悟空的演员，他们就曾观察了猴子的生活，运用到

《闹天宫》、《闹龙宫》这些戏里。当然，有些演员过分在追求孙悟空像猴，这样只注意生活的逼真，而不根据生活素材加以提炼、夸张、再创造，显然是错误的，也是与戏曲传统的表现手法不适应的，何况孙悟空是"灵猴"，是神通广大的齐天大圣。湖南常德湘剧的演员丘吉彩同志，就观察了封建时代举人的生活，集中概括地用在《祭头巾》的表演里。盖叫天先生不仅对生物做详细的观察，而且还从佛像甚至青烟里去寻找舞台动作的塑形、舞姿。

在随王梦白先生学画时期，前后我又认识了许多名画家，如陈师曾、金拱北、姚茫父、汪蔼士、陈半丁、齐白石等。从与画家的交往中，使我增加了不少绘画方面的知识。他们有时在我家里聚在一起，几个人合作画一张画，我在一边看，他们一边画一边商量，这种机会确是对我有益。一九二四年，我三十岁生日，我的这几位老师就合作了一张画，送给我作为纪念。这张画是在我家的书房里合画的。第一个下笔的是凌植支先生，他画的一株枇杷，占去了相当大的篇幅，姚茫父先生接着画了蔷薇、樱桃，陈师曾先生画上了竹子、山石，梦白先生就在山石上画了一只八哥。最后，轮到了齐白石先生。这张画基本完成，似乎没有什么添补的必要了，他想了一下，就拿起笔对着那只张开嘴的八哥，画了一只小蜜蜂，大家都喝彩称赞。这只蜜蜂，真有画龙点睛之妙。它使这幅画更显得生气栩栩。画好之后，使这幅画的布局、意境都变化了。白石先生虽然只画上了一只小小的蜜蜂，却对我研究舞台画面的对称很有参考价值。

我学画佛兴趣最浓的时候，老友许伯明要我画一张佛像送他做生日礼。这是一九二一年（辛酉）的秋天，那时我的佛像画得并不太好。一天下午，我把家藏明代以画佛著名的丁南羽（云鹏）的一幅罗汉像作为参考。这张画上画着罗汉倚松，坐在石上，刚画了一半，陈师曾、罗瘿公、姚茫父、金拱北……都来了，我说："诸位来得正好，请来指点指点。"我凝神敛气地画完了这张佛像，几位老师都说我画佛有进步。金拱北说："我要挑一个眼，这张画上的罗汉，应该穿草鞋。"我说："您挑得对，但是罗汉已经画成，无法修改了，那可怎么办？"金先生说："我来替你补上草鞋。"他拿起笔来，在罗汉身后添了一根禅杖，一双草鞋挂在禅杖上，还补了一束经卷。大家都说补得好，金先生画完了还在画上写了几句跋语：

畹华画佛，忘却草鞋，余为补之，并添经杖，免得方外诸公饶舌。

许伯明那天也在我家，看我画完就拿走了，裱好后，还请大家题咏一番，师曾先生题曰：

挂却草鞋，游行自在。不听筝琶，但听松籁，朽者说偈，诸君莫怪。

茫父先生题了一首五言绝句：

芒鞋何处去，踏破只寻常。此心如此脚，本来两光光。

樊山老人的题跋，最有意思，假这张罗汉讽刺当时的议员，他说：

> 今参众两院议郎凡八百，人遂目为罗汉，兰芳此画，西方之罗汉欤？中国之罗汉欤？脑满肠肥，其酒肉和尚欤？面目狞恶，其地狱变相欤？北楼添画草鞋，岂欲促其行欤？耳大如此，作偈者谓其不听筝琶，彼将何以娱情欤？罗汉日如有筝琶可听，即永废议事日程，如促吾行，则二十圆之出席费谁肯牺牲？纵使詈我有民，殴我有兵，我神圣不可侵犯之罗汉，但觉宠辱不惊，并不觉坐卧不宁。兰芳此画诚所谓画鸡画毛难画鸡内金，画人画面难画不可测度之人心者也。

樊山没有署名，后来罗瘿公在旁边加了两句跋语：

> 吾为伯明丐樊山翁题此帧，以玩世语多，故不署名，伯明复嘱吾加跋证明之。

樊山题跋里连当时所谓欧洲文明国家的议员，也借题发挥，一起骂了个淋漓尽致，可谓大快人心。事隔三十余年，一九五八年的岁暮，我应外文出版社的邀请，在国会街二十六号为他们演出《宇宙锋》，我知道这个礼堂当年就是国会议场，当我在台上大骂秦二世的时候，忽然想起议员们曾在这里表演过墨匣横飞、老拳奉敬的丑剧，又想到了我画的这张罗汉和樊山的跋语，真是感慨系之。

有一次，王梦白、金拱北两位谈到作画的风格，王先生对金说："你的画画，好比一个裁缝，三尺三就是三尺三，怎

么裁嘛，你就怎么做。”因为金先生对于临摹古人名迹、宋元院本、楼台界画、工细人物，最为擅长，所以王梦白先生这样讲，他又拿自己作譬喻说：“我的画画，好像是个铁匠，假如我要打个钉子，要长就长，要短就短，不合适回炉再重来。我是用脑子来画的。”金先生听了，笑着回答他说：“画画不能只靠天才，学力也应该并重的，我们几千年来前人留下多少有名的作品，这已经是取之不尽、用之不竭了。你说我是裁缝，不错，就算我是裁缝，可是我做的衣服是称体合身的。”他们这样开门见山地批评，有说有笑，真是有意思。

过一天，陈师曾先生对我讲：“拿梦白的天才，拱北的学力，把他们两方面的特长融合在一起，彼此的成就更有可观了。”陈先生的话，确是说明他对王、金两位是很了解的。绘画艺术与戏曲艺术一样，都共同有一个继承传统、发展创造的问题，既要继承又要发展，既要认真向前人学习，又要大胆进行创造革新。

陈师曾先生的父亲是散原老人，他自己诗、书、画都很高明，我画佛像和仕女，就得过他和姚茫父先生的指点。

师曾先生的北京风俗画是很有名的，他画的都是日常所见的生活情景，如跑旱船、唱话匣子、骡车进香、鼓书、拉骆驼、水果挑、卖切糕、卖绒线、扛肩儿、拉洋车、红白执事、打鼓的、剃头挑……像这些行业的人物，是当时士大夫所不屑为伍的。他在画里面，用警世讽时的笔触，写实的手法，替他们写照。陈先生告诉我，他画这些画的时候，先要同他们接近，听到他们一吆喝，就走出大门去看他们的工具、服装、

举止神情，细加揣摩，而后下笔。我很喜欢他的这些画，例如水果挑，卖水果的挑子上插着一根笔直的鸡毛掸子，小贩手拿的烟袋荷包，这些小地方画得都非常细致，凡是老北京看见这一张画，都不觉要会心一笑。这幅画上题着："大个钱，一子俩，当年酸味京曹享，而今一颗值十钱，贫家那获尝新鲜，朱门豪贵金盘里，风味每得街市先，吁嗟乎，风味每得街市先。"一种不平之鸣，跃于纸上。骡车进香的画上则题着："有庙且随喜，不必有所图，看家小女儿，犒以糖葫芦。""不必有所图"一句，正写出了当年逛庙人的心情。最突出的是画里长长的两串糖葫芦和梳着"两把头"的旗装妇人，把当时的风俗情景，描绘得生动逼真。鼓书一幅画着拉的唱的，写出了当年串胡同的街头艺人，为了糊口，不得不在傍晚的时候挟着弦子、大鼓，冒着寒风沿门卖唱的悲惨情境，哪里会有人来同情他们被旧社会埋没、过着困顿的生活呢！陈先生还画了一些描写天桥杂技艺人表演的画，也都是身临其境去观察体验后才下笔的。陈师曾先生对当时社会上的形形色色做了观察，在他的风俗画里反映出来，他的目光是敏锐的，一种愤世嫉俗的心情是流于纸上的。从陈先生的画里，我们也看到观察生活对艺术家的重要作用，任何艺术都不能脱离生活，陈先生的风俗画继承了国画的传统技法，又有强烈的生活气息，而且有他自己的风格。观察生活是艺术工作者重要的习惯，我记得余叔岩就谈过他是怎么观察生活的，他和朋友逛公园，就对来往游人一个一个地打量，他能从游人的神情、气质中认出哪是军人，哪是商人，哪是读

书人等。

齐白石先生常说他的画得力于徐青藤、石涛、吴昌硕，其实他也还是从生活中去广泛接触真人真境、鸟虫花草以及其他美术作品如雕塑等等，吸取了鲜明形象，尽归腕底，有这样丰富的知识和天才，所以他的作品，疏密繁简，无不合宜，章法奇妙，意在笔先。

我虽然早就认识白石先生，但跟他学画却在一九二〇年的秋天。记得有一天我邀他到家里来闲谈，白石先生一见面就说："听说你近来习画很用功，我看见你画的佛像，比以前进步了。"我说："我是笨人，虽然有许多好老师，还是画不好。我喜欢您的草虫、游鱼、虾米就像活的一样，但比活的更美，今天要请您画给我看，我要学您下笔的方法，我来替您磨墨。"白石先生笑着说："我给你画草虫，你回头唱一段给我听就成了。"我说："那现成，一会儿我的琴师来了，我准唱。"

这时候，白石先生坐在画案正面的座位上，我坐在他的对面，我手里磨墨，口里和他谈话。等到磨墨已浓，我找出一张旧纸，裁成几开册页，铺在他面前，他眼睛对着白纸沉思了一下，就从笔海内挑出两支画笔，在笔洗里轻轻一涮，蘸上墨，就开始画草虫。他的小虫画得那样细致生动，仿佛蠕蠕地要爬出纸外的样子。但是，他下笔准确的程度是惊人的，速度也是惊人的。他作画还有一点特殊的是惜墨如金，不肯浪费笔墨。那天画了半日，笔洗里的水，始终是清的。我记得另一次看他画一张重彩的花卉，他当时受了吴昌硕的

影响，重用西洋红，大红大绿布满了纸上，但画完了，洗子的水，还是不混浊的。

和我有往还的名画家，在作画的时候，各人有各人的习惯。有几位照例先拿起笔来放在嘴里大嚼一番，接着就在碟里舔颜色，一会儿又在洗子里涮几下，有时还没有下笔，洗子就成五彩染缸了，这就和白石先生的习惯不同。据说，如果不这样，就画不好。我想，这也是有一定的道理的，当他们在嚼了又涮，涮了又嚼的时候，是正在对着白纸聚精会神，想章法，打腹稿。这和演员在出台之前，先试试嗓音，或者活动活动身体的道理是差不多的。

那一天齐老师给我画了几开册页，草虫鱼虾都有，在落笔的时候，还把一些心得和窍门讲给我听，我很得到益处。等到琴师来了，我就唱了一段《刺汤》，齐老师听完了点头说："你把雪艳娘满腔怨愤的心情唱出来了。"

第二天，白石先生寄来两首诗送给我，是用画纸写的，诗是纪事的性质，令人感动。

> 飞尘十丈暗燕京，缀玉轩中气独清。难得善才看作画，殷勤磨就墨三升。
>
> 西风飔飔袅荒烟，正是京华秋暮天。今日相逢闻此曲，他年君是李龟年。

又一天，在有一处堂会上看见白石先生走进来，没人招待他，我迎上去把他搀到前排坐下，大家看见我招呼一位老头子，衣服又穿得那么朴素，不知是什么来头，都注意着我

们，有人问："这是谁？"我故意把嗓子提高一点说："这是名画家齐白石先生，是我的老师。"老先生为这件事又做了一首绝句，题在画上。有朋友抄下来给我看。事隔三十多年，这首诗的句子已经记不清楚了。一九五七年秋，我到兰州演出，邓宝珊[①]先生备了精致的园蔬和特产的瓜果欢迎我们，席间谈起这件事，邓老把这首诗朗诵了一遍，引起我的回忆，更使我难忘和白石先生的友谊。

曾见先朝享太平，布衣蔬食动公卿。而今沦落长安市，幸有梅郎识姓名。

白石先生善于对花写生，在我家里见了一些牵牛花名种才开始画的，所以他的题画诗有"百本牵牛花椀大，三年无梦到梅家。"

我绘画的兴致越来越浓，兴之所至，看见什么都想动笔。那时，我正养了许多鸽子，捡好的名种，我打算把它们都写照下来。我开始画了两三幅的时候，有一位老朋友对我提出警告说："你学画的目的，不过是想从绘画里给演剧找些帮助，是你演剧事业之外的一种业余课程，应当有一个限度才对，像你这样终日伏案调朱弄粉，大部分时间都消耗在这上面，是会影响你演戏的进步的。"我听了他说的这一番话，不觉悚然有悟。从此，对于绘画，只拿来作为研究戏剧上的

① 邓宝珊(1896—1968)，同盟会会员，抗战期间任国民党廿一军团军团长，1949年初起义。建国后，任西北军政委员会委员、甘肃省人民政府主席，省长，全国人大代表，政协常委，民革中央副主席。

一种帮助，或是调剂精神作为消遣，不像以前那样废寝忘食地着迷了。

绘画和舞台艺术

我记得第一次王梦白先生到我家里来，我正在书房里画画。王先生落座之后，我请他指教，他就指着我那张没有画完的画稿，一边看一边说："你出笔不俗，对于绘画一道是接近的。拿这张花卉来说，只是有些地方还差一点。"说到这里，他就在画稿上比划起来说："这个出枝的姿势不够生动，还得补点东西；这里的叶子，你画反了，同那一面的叶子不相陪衬；这朵花，应当这样摆，同那朵花才配合得好看。"我正在凝神领会，他提起笔来，照着他说的，把那些不合适的地方，矫正了过来，然后又补了一对蝴蝶。我看他连勾带抹，一会儿工夫，已经画完了。我再一看，这幅花卉果然是花叶相称，浓淡合宜，同原先比较起来，已经迥然不同了。一九二四年，几位画家合作赠我三十岁生日的那张画，白石先生最后虽然只是画了一只蜜蜂，可是布局变了，整幅画的意境也随着变了，那几位画家画的繁复的花鸟和他画的小蜜蜂，构成了强烈的对称，这种大和小、简和繁的对称，与戏曲舞台上讲究对称的表现手法也是有相通之处的。画是静止的，戏是活动的；画有章法、布局，戏有部位、结构；画家对山水人

物、翎毛花卉的观察，在一张平面的白纸上展才能，演员则是在戏剧的规定情境里，在那有空间的舞台上立体地显本领。艺术形式虽不同，但都有一个布局、构图的问题。中国画里那种虚与实、简与繁、疏与密的关系，和戏曲舞台的构图是有密切联系的，这是我们民族对美的一种艺术趣味和欣赏习惯。正因为这样，我们从事戏曲工作的人，钻研绘画，可以提高自己的艺术修养，变换气质，从画中去吸取养料，运用到戏曲舞台艺术中去。

戏曲演员，当扎扮好了，走到舞台上的时候，他已经不是普通的人，而变成一件“艺术品”了，和画家收入笔端的形象是有同等价值的。画家和演员表现一个同类题材，虽然手段不同，却能给人一种“异曲同工”的效果。当年，杨小楼先生在《青石山》里扮演关平，他扎着一身金光灿烂的白靠，盔头上一个神火焰，两条红彩绸压着两道下垂的黑水纱，鼻梁上勾一点金。他那一副天神气概，配合着〔四边静〕牌子的身段，借用一句赞美绘画的成语，真有“破壁飞去”的意境。我举这个例子，并不是说杨先生这个扮相是从绘画里搬过来的，每个演关平的演员也都是这种扮相，但是他却把天神的神态、气度体现得很成功，我们看了就会联想到唐宋名画里面天王像、八部天龙像。这个人物扮相固然重要，但更重要的是要从神态气度中给人一种对神的幻想，否则就是只有“形似”而没有“神似”了。

凡是名画家作品，他总是能够从一个人千变万化的神情姿态中，在顷刻间抓住那最鲜明的一刹那，收入笔端，画

人最讲“传神”，画法以“气韵生动”为第一。所谓“传神”“气韵生动”都指的是像真。因为古典戏曲里出现的人物，所有服饰、用具都和现在大不相同，我们从古画里去揣摹古人的生活是能够得到好处的。宋人洪迈的《容斋随笔》里有这么几句话：“江山登临之美，泉石赏玩之胜，世间佳境也，观者必曰如画，故有江山如画，天开图画……之语。至于丹青之妙，好事君子嗟叹之不足者，则又以逼真目之，如老杜‘人间又见真乘黄’……之句是也。”最美丽的山水风景，明明是真的，但却说是像画；画上的马当然是假马，可又说它像真的，由此可见，凡是最好的东西都和艺术有关系。白石老人说：“太似则媚俗，不似则欺世，”正好说明这个道理。

我们从绘画中可以学到不少东西，但是不可以依样画葫芦地生搬硬套，因为画家能表现的，有许多是演员在舞台上演不出来的；我们能演出来的，有的也是画家画不出来的。我们只能略师其意，不能舍己之长。我演《生死恨》韩玉娘《夜诉》一场，只用了几件简单的道具，一架纺车，两把椅、一张桌子（椅帔、桌围用深蓝色的素缎）、油灯一盏。凄清的电光打到韩玉娘身上的“富贵衣”（富贵衣是剧中贫苦人所穿的褴褛衣服。它是各色零碎绸子贴在青褶上做成的。当初只有穷生用它，旦角向来是不用的），显出她身世凄凉的环境。这堂景，是我从一张旧画《寒灯课子图》的意境中琢磨出来的。又如《天女散花》里有许多亮相，是我从画中和塑像中摹拟出来的。但画中的飞天有很多是双足向上，身体斜飞着，试问这个身段能直接摹仿吗？我们只能从飞天的舞姿上

吸取她飞翔凌空的神态，而无法直接照摹，因为当做亮相的架子，一定要选择能够静止的或暂时停顿的姿态，才能站得住。画的特点是能够把进行着的动作停留在纸面上，使你看着很生动。戏曲的特点，是从开幕到闭幕，只见川流不息的人物活动，所以必须要有优美的亮相来调节观众的视觉。有些火炽热闹的场子，最后的亮相是非常重要的，往往在那一刹那的静止状态中，来结束这一场的高潮。

凡是一个艺术工作者，都有提高自己的愿望，这就要去接触那最好的艺术品。当我年轻的时候，要通过许多朋友关系，才看到一些私人收藏的珍贵藏品，今天人民掌握了政权，有了组织完备的国家博物馆和出版社，我们能很方便地看到许多最著名的艺术作品和复制品。由于交通便利，我们还能亲自到云冈、龙门、敦煌去观摩千年以上的绘画雕刻。一九五七年冬，我到洛阳就看到了著名的龙门石刻，从它的造形、敷彩、刀法、部位、线条、比例……可以看到时代的变迁，像北魏初期造像的衣纹、莲台的式样，可以看出这些制作工匠从遥远的西域来到中原的痕迹，因为衣纹线条的棱角比较厚重，有毡呢质料的感觉。接着又去奉仙寺（武则天时修建的），就感到衣纹线条比北魏时有了发展，服饰色彩方面，也给我们一种丝绸绫缎的感觉，已经是中原文化的代表作了。

一九五八年五月，我在太原巡回演出，游览了晋祠。晋祠一向被称作山西的小江南。著名的古代桥梁“鱼沼飞梁”和圣母殿都是宋代建筑的典型。难老泉（明代书法家傅青祖

题字)、齐年柏(周代古木)和宋塑宫女群像为晋祠三绝。

宋塑群像中主像是周武王的王后邑姜,两廊排列着侍从像四十二个,邑姜戴凤冠,穿蟒,凝神端坐,在戏里一定是用青衣来扮演的,侍从像中有女官六个都是男人打扮,和故宫博物院所藏宋徽宗画的《虢国夫人游春图》手卷上的女官非常相似。另外太监三个,两个是年轻的,一个是年老的,这个老太监塑得惟妙惟肖,因为太监的特征是带有女性的婆婆妈妈的意味,塑造者把他的鞠躬惟谨的神气刻画出来,我们同游的五十岁以上的人都看见过太监,由不得连声叫绝。还有三十三个都是宫女的打扮,头上的发髻、身上的衣服、站立的形态,都是不同的。其中三个年岁较长的,露出抑郁苦闷的神情,其余的宫女大都正在青春妙龄,有"闺中少女不知愁"的感觉,一种愉快的样子,从各种不同的姿态中透露出她们的热情和希望。这一群塑像生动地、准确地表现了古代宫廷妇女的日常生活和内心感情,这些立体的雕塑可以看四面,比平面的绘画对我们更有启发,甚至可以把她们的塑形直接运用到身段舞姿中去。我离开太原时写了一篇四言韵文的《晋祠颂》,送给晋祠管理局作为纪念,内中有四句是描写宫女神态的:"宋塑群像,体态轻盈,一颦一笑,似诉生平。"

关于服装的样式和色彩,从绘画中也只得到一些参考启发,不能生搬硬套,正如前面所说,戏曲与绘画各有自己的特点,在运用时必须考虑如何加工,才能收到实际的艺术效果。近来,戏曲界设计了不少新的扮相,可以看出,其中不

少是从画中吸取来的，但有的并没有很好地加以选择就搬用到舞台上，使人看了不舒服。也有一些是经过熔化提炼，从而丰富了舞台形象，提高了形象的表现能力。当年我设计古装头，就是根据这种原则来设计的。过去旦角的发髻——旧的大头，在尺寸和样式上已经为观众所熟悉，为了适应舞台的需要，所以当我在画上看到古装头以后，首先想到舞台上需要的是什么？贴片子是要保留的，头顶上的髻也应当保持与大头相等的高度，后面披着的长发就代替了“线尾子”。这样才会让观众看了顺眼。这个道理很明显，我们进行艺术改革，首先必须考虑到戏曲传统风格的问题。前年，川剧演员阳友鹤同志告诉我说：“穆桂英扎着靠，戴着七星额子，后面披着古装散发，梅先生，您想想看，这成什么样子？”我想，照他说的样子，观众是不会欢迎的，因为风格太不协调了。

戏曲行头的图案色彩是由戏衣庄在制作时，根据传统的规格搭配绣制，当年我感到图案的变化不多，因此在和画家们交往后，就常出些题目，请他们把花鸟草虫画成图案；有时我自己也琢磨出一些花样，预备绣在行头上。于是，大家经常根据新设计的图案研究：什么戏？哪个角色的服装？应该用哪种图案？什么花或什么鸟？颜色应当怎样搭配？什么身份用浓艳，什么身份要淡雅？远看怎样，近看如何？从这里又想到用什么颜色的台帐才能把服装烘托出来。经过这样的研究，做出来的服装比行头铺里的花样自然是美得多了。传统戏里的人物，什么身份，穿什么服装，用哪种颜色，都要安排得很调合，像《白蛇传》的《断桥》中的白蛇穿

白，青蛇穿蓝，许仙穿紫，而且都是素的。《二进宫》里面，李艳妃穿黄帔，徐延昭穿紫蟒，杨波穿白蟒，都是平金的（李艳妃是绣凤的）配得很好。所以我们虽然在图案和颜色上有所变更，但是还是根据这种基本原则来发展的。违反了这种原则，脱离了传统的规范，就显得不谐和，就会产生风格不统一的现象。

学习绘画对于我的化妆术的进步，也有关系。因为绘画时，首先要注意敷色深浅浓淡，眉样、眼角的是否传神。久而久之，就提高了美的欣赏观念。一直到现在，我在化妆上还在不断改进，就是从这些方面得到启发的。

舞台上一切装饰，是衬托戏的内容，加强艺术效果的。因此，图案的色调不可相差太大，线条组织也不宜过于强烈；所以桌围、椅帔、后幕等舞台装饰，如直接搬用敦煌壁画以及出土汉画像石刻等，有时也显得与剧中人的服装不能调和。我从前使用的门帘台帐，上面不论什么内容，都是偏于繁缛细碎的图案，这正是用细锦地托出主题的手法。对于突出台上的角色是比较有利的。以上是我个人一些经验，希望大家在吸收绘画遗产来丰富戏曲艺术的时候，要注意这些问题。

解放后舞台上采用素幕，是比以前的绣幕好得多，因为素幕好比一张素纸素绢，更能有突出人物的效果。中国古典戏里所用的服装，大半是手工刺绣，彩色图案都是精细复杂的，绣幕的图案色彩比服装更夸张，就会减少服装的光彩。三十年前有一位研究美术的朋友曾对我说："中国舞台上应

改用素幕，对于表演艺术更能集中突出。”当时我认为他的话很有道理，但因彩绣幕布相沿已久，未便骤然变动，直到解放后，素幕运用到戏曲舞台上来，才证明了它的好处。

我从学画佛像、美人以后，注意到各种图画中，有许多形象可以运用到戏剧里面去，于是我就试着来摸索。一步一步研究的结果，居然从理想慢慢地走到了实验，像《奔月》、《葬花》两出戏里服装和扮相的创造，就是脱胎于这些形象。演出以后，一般观众还能够接受，这一下给了我很大的鼓舞，接着我又编演了《天女散花》。

漫谈戏曲画[1]

中国的戏曲艺术和绘画艺术，品种多样，流派繁衍，表现了中国人民的智慧和天才，千百年来深入人心，为广大群众所喜闻乐见，这两种艺术形式的表现方法虽不同，而互相影响，促进的关系却是息息相通的。

我们看到故宫博物院所藏宋人画的南宋杂剧《眼药酸》等册页两幅，山西洪赵县广胜寺明应王殿的彩绘元剧壁画，元明以来传奇刊本中的木刻插图，明清两代画家所绘有关戏曲的作品——脸谱、戏像、身段谱，还有把戏曲画在纱灯、走马灯、瓷器、鼻烟壶等用具、玩具上的（我曾藏有马少宣的鼻烟壶，画有谭鑫培先生的《定军山》、《卖马》，细如针尖，神采奕奕），以及解放后繁荣发展的舞台速写，这些都说明了戏曲和绘画这两种艺术，一向是亲如手足，紧密联系着的。

在清代同治、光绪年间，沈蓉圃画了许多的戏像，我收藏他的作品不少，如《十三绝》、《群英会》（程长庚、徐小香、卢胜奎）、《虹霓关》（时小福、陈楚卿和我祖父梅巧玲）、《探

---

① 本文选自《梅兰芳文集》（中国戏剧出版社，1962 年）。

亲》(刘赶三)、《思志诚》(这是群戏,图写同光间许多名伶)等。沈先生是以画真容的方法来描绘的,每个人的面貌神情,以及服装、头饰、化妆的式样、色彩、图案等非常准确逼真。譬如《群英会》中,程长庚、卢胜奎两位前辈所扮的鲁肃、诸葛亮,在化妆方面,基本上看不出粉彩的痕迹,而所戴"髯口"里面还隐约看到短短的真胡子,徐小香先生扮的周瑜,脸上也只有淡淡的粉彩。鲁肃的官衣,诸葛亮的八卦衣,周瑜的褶子上的"水袖",都是短而窄的,这和今天舞台上川剧服装的袖子是极其相似的。何以称为"水袖"?早年舞台上,演员扎粉登场,不论哪一行当的角色,必须内衬一件"水衣","水衣"的袖子露出一段在蟒、帔、官衣、褶子以外,故称"水袖",后来"水袖"放长加宽,脱离"水衣",就缀在每一件行头的袖子上了。

当摄影艺术在中国尚未普遍流行的岁月里,沈先生画的戏像,的确对舞台艺术保存了可贵的文献资料,使我们得以看到当时的舞台面貌。

我还看到咸,同以来描绘昆曲的画册,这里可分为两类,一类是职业画家如胡三桥、吴友如……画法虽和沈蓉圃的工笔细描不同,但比较接近舞台实况。另一类是文人写意之作,他们不甚追求服饰部位等的准确,但却着重在刻画剧中人物的神情意态。《夜雨秋灯录》的作者宣鼎就画过《三十六声粉铎题咏》。我曾访求他的原作多年,未能如愿,最近才从藏家看到晚清画家莲溪和尚《粉铎题咏》的摹本,沈谦照录文字题咏。从这里看到宣鼎原作的全貌,他描写了三十六

出昆曲，大半以丑和花旦为主，例如：《拾金》、《狗洞》、《活捉》、《下山》、《借靴》、《访鼠》、《扫秦》、《刺汤》、《盗甲》、《势僧》、《滚灯》、《陈仲子》、《大小骗》、《教歌》……每出戏像上都有诗歌词曲的题咏，只是作者受到时代局限，思想离不开劝善惩恶，果报唯心。但画法的生动传神，却从摹本中可见一斑。我们把吴友如在《飞影阁丛画》中发表的昆戏二十页和《粉铎题咏》核对一下，除了《借茶》、《刘唐》、《败兵》几出而外，内容基本相同。宣鼎的画册写于同治癸酉，而吴友如的画刊发行于光绪辛卯间，可能是渊源于宣鼎的《粉铎题咏》。

辛亥革命后，上海方面画报之风盛行，大半都插有戏曲画。民国元年(1912)发刊的《国剧画报》主要内容是舞台速写，由沈伯诚执笔，如谭鑫培、金秀山的《捉放曹》、孙菊仙的《逍遥津》、龚云甫的《钓金龟》、刘鸿声的《敲骨求金》、盖叫天的《武松打店》以及潘月樵、小子和、毛韵珂、小达子、贾璧云、吕月樵、小杨月楼、林步青……都是描绘的对象。另外由钱病鹤用滑稽漫画形式描绘租界内形形色色的怪现状，称为“共和新剧”、“社会活剧”。我们可以从这种画报资料中看到已故名演员的神情体态和当时社会的畸形。

还有戏曲年画，我幼年常买来贴在墙上。现在回想这些年画的画法约有两种。一种是白地无景，只有戏台上应有的道具，扮相大致不差，但不够准确，可是都很有神气，能够吸引儿童。另一种是有真景的，类似故事画，但扮相姿势采自舞台人物形象。这两种年画，一般是粉连纸印刷，后敷色，非

常鲜明可爱。近年来戏曲年画也有了发展，以带真景的更为流行。

四十年前有专画戏像的日本画家到北京来，他们以看戏写照为主，性质与沈蓉圃相似，当时的演员如杨小楼、龚云甫、刘鸿声、余叔岩、高庆奎、马连良、王长林、裘桂仙、钱金福、郝寿臣、侯喜瑞、朱素云、程继仙、陈德霖、王瑶卿、程砚秋、尚小云、荀慧生、小翠花、韩世昌和我都是他们描写的对象。

有一位日本画家福地信士，擅长舞台速写，他曾送我一册《中国戏像画》，其中包括我和其他演员的舞台像，可惜在迁徙中散失了。一九五六年我到日本时，"前进座"的画师鸟居清言送我一幅他手绘的《劝进帐》，工笔设色，纸墨都很讲究。据他告诉我，这门艺术是专业，代代相承，源远流长的。

解放以来，舞台速写画大为发展，此中能手如叶浅予、张光宇、郁风、阿老、张正宇、李克瑜同志等都以简炼准确的寥寥几笔，描绘出每一个角色的精神面貌和特征，描写的对象也极为广泛，中国戏剧、民族舞蹈、杂技而外，各国来华访问演出的歌剧、话剧、芭蕾舞、印度舞、朝鲜舞、歌舞伎以及各种各样的表演艺术，古今中外，无所不包，各有擅长，蔚成风气。

叶浅予同志曾为我画过《穆桂英挂帅》的速写。我在排演这出戏的时候，当穆桂英经过思想斗争，决定接印挂帅后，有捧印的亮相姿势。我对这场戏很下了工夫来琢磨，从许多式样中选择了几个。而叶浅予同志所画的一个正面捧

印的亮相，凝炼准确，静中有动，却正是最能表现穆桂英对杀敌效果有了信心后的乐观情绪。

一九六〇年春，我看过日本“前进座”带来的四出好戏后，曾在《文汇报》写了感想，张正宇同志所画的俊宽，就把中村翫右卫门同志扮演这个孤愤热肠的老人，那种舍己救人的内在心情画了出来；而河原崎长十郎同志所扮恶僧鸣神，当受骗后愧悔嗒丧的神情，也随着画家的笔锋跃于纸上。我记得舞台上表演到这里，大快人心，而没看过戏的读者，也能从文字图画中想到恶人引火自焚的狼狈形象。我们知道张正宇同志擅长舞台设计，速写画是兴到之作，而其兄张光宇同志的舞台速写，既夸张，又遒炼，突出了人物的特点，并且富有民间风格。在百花园中棠棣争妍，可称佳话。

我曾参观过关良同志的戏曲人物水墨画展，他的画在表现方法上继承了国画的优良传统而自成一派，重神似而不追形似，与前面所说文人画的昆曲戏像，有异曲同工之妙。有人评关良同志的画：既无“市气”，亦无“霸气”，用简炼的线条淡淡描出，近于天籁，有稚拙气，但并非软弱无力，更没有做作的痕迹。这些评价是恰当的。

在新中国的艺苑中，舞台速写艺术得到健康的成长和发展，这是由于党和毛主席百花齐放、百家争鸣方针的正确指导，使舞台艺术在各剧种、各方面得到空前繁荣，丰富了人民的艺术生活，使画家拓展了广大的用武之地。

编写抗敌剧目[1]

我跟杨老板（小楼）前后合作过两次；这次[2]在桐馨社，我们俩都是搭班性质。我搭的时间很短，除了我在那里排过两出新戏——《木兰从军》和《春秋配》——之外，别的事情也想不出有什么可说的。我先来说排演《木兰从军》的经过吧。

《木兰从军》

（一）排演的动机：我演《木兰从军》的动机有两点。（1）在这以前，我已经陆续演出了好些新戏，前面也曾分别介绍过了。我总觉得这些戏的情节，虽说多少含有一点醒世的意义，但是在大体上讲，套来套去，总离不了家庭琐碎，男女私情，这一套老的故事。木兰是一位古代传说中的女英雄，我想如果把她那种尚武的精神，和用行动来表现的爱国思想在台上活生生地搬演出来，这对当时的社会，不敢说一定能

① 本文节选自《舞台生活四十年》，题目为编者所拟。

② 指民国六年（1917 年）。

起多大的作用，总该是有益无损的。（2）那时我正跟朱四爷（素云）学了一出《辕门射戟》，常常在家里连唱带做地练着玩，兴趣十分浓厚。木兰不是要改扮男装的吗？我就利用这一点，可以拿小生的姿态，出现在观众的眼前。这又是我在台上的一种新的尝试了。正巧教育研究会编订了一个《花木兰》的剧本，我们把它重新加以整理，在适合舞台上种种技巧的原则之下，加强了不少抵抗侵略的气氛。同时也把戏名改为《木兰从军》。王大爷（瑶卿）也曾演过头二本《花木兰》，分两天演完。我只看过他的头本，这里面的台词、场子和各种穿插，跟我改编的本子是不一样的。

（二）故事的根据：这桩英雄故事，早就很普遍地传播在民间了。你要查它的出处，古乐府有一首《木兰辞》，就是它唯一的根据。这首词里描写那些有关人物，真称得起是“情文并茂，声容宛在”。可惜作者没有把他的名姓留下来，我们至今还只能说它是无名氏的佳作。

（三）故事的考证：《木兰辞》里描写的人物，并不算少，却只留下了一个主角——木兰——的名字。至于她的姓氏、籍贯和故事发生的时代，都没有交代清楚。经过好些人考证的结果，又弄得各执一辞，无所适从。姓氏方面，就有姓朱、姓魏、姓花三种不同的说法。籍贯方面更是传说纷纭，有七种不同的考证：（1）湖北的黄州黄冈，（2）河南的光州光山，（3）直隶的保定，（4）安徽的亳州，（5）河南的归德商邱，（6）甘肃的凉州武威，（7）陕西的延安。时代方面也有梁、北魏、隋三种不同的推测。以上这些说法，其实都不足为凭的。根

本木兰的名字，别的书上全不提起，是很难考证的。我在改编剧本的时候，对于以上三个问题，是这样解决的：(1)民间的习惯上大家叫她花木兰，我们仍旧采用“花”姓。(2)地理上陕西位于西北，距离胡人较近，我们就采用延安府。(3)时代是用的北魏。因为何承天做的《姓苑》里面已经提到木兰。何承天是隋唐以前的人，所以无论如何木兰总不会是隋时人了。还有《木兰辞》的诗句里用了两个“可汗”，有些人就说木兰是个蒙古人，这种推测之辞是不足为据的。原辞里还连用了两个“天子”，蒙古人难道有这种称呼的吗？我不是因为这段故事轰轰烈烈的有面子，硬要把她拉到汉人的身上来。根据前人的考证和民间的流传，一千多年来，早就认为她是中国古代女英雄了。所以我们编剧的时候，尽可以把“可汗”一层不提，决不能标新立异地改为蒙古人的故事。

(四)剧情的提要：突厥作乱，入寇中原。魏主派贺廷玉为帅，四路征兵，准备抵抗。陕西延安府的尚义村有位老者名叫花弧，幼年也是行伍出身，后来解甲归田，务农为生。娶妻安氏，生下一男二女。第二个女儿名唤木兰，娴熟武艺，勤于纺织。有一天花弧大病初愈，正与家人闲话，忽然奉到征兵的命令。这位老者爱国心切，即刻就要登程，木兰想到父亲的病刚好，恐怕受不了这场辛苦，就向花弧表示愿意替父从军。当时就遭到她的母亲和姐姐的阻止，说她是个女子，哪能上阵打仗。她就举出几位古代女子带兵杀敌的故事，说服了大家，立刻置办鞍马，穿了花弧当年的旧军装，扮成一个军人的模样。花弧还教了她许多军营中的规矩，就此辞别

爹娘姐弟，连夜登程。一路之上，风餐露宿，戴月披星，离了黄河，直奔贺廷玉的大营而来。中途碰见几位也是去投军的同乡们，她又用正义来鼓励他们。说话之间，忽听金鼓齐鸣，情知前方正与敌人交战，大家就此催马加鞭迎上前去。突厥王的大兵越过边界，攻打头关来了。贺廷玉先到关上，察看敌情以后，就派张、李二将前去迎敌，败阵而归。贺元帅亲自上阵，也被番将战败，跌下马来。正在危急之际，木兰一马赶到，奋勇打退番兵，救回了贺元帅。

两军相持了十二年，突厥王因为劳师在外，久而无功，意欲退回他的本土，再图后举。有一个部将献策，何不乘敌不备，前去偷营劫寨。大家同意了就照计而行。此时木兰已授职将军，奉命巡营瞭哨。忽见飞鸟自北而来，她预料番兵必有夜袭的阴谋，即刻回营报告贺元帅。元帅听得这个情报，急忙调集众将，就在营外四面埋伏。等那突厥王领兵夜袭，扑了一座空营。伏兵四起，杀得他们大败而归，从此不敢再来侵犯中国的边界了。

贺元帅班师还朝，带了木兰面奏魏主，少不得要有一番封赏的。木兰坚辞不受尚书郎，一定要回家侍奉双亲。她说：“我的从军，原为保卫国家，决不是为了贪功受赏而来的。”魏主看她辞意坚决，只得依她。

花弧听说番兵败退，大军奏凯还朝，计算他的女儿也快回来了。他把这消息告诉家里的人，让他们快快打扫木兰住的屋子。自己走到大路边上等候。木兰远远望见一位老者，坐在道旁，好像是她的父亲。下马认明白了，父女重逢，悲喜

交集。回家见过母亲和姐姐、弟弟，大家都不相识了。

贺廷玉奉命押解金银彩缎来到尚义村，慰劳花将军。花弧只得唤出木兰。此时这位平乱有功的花将军已经脱去战时袍，穿上旧时装。贺廷玉看见是个女子，大吃一惊。后经木兰说明原委，才揭穿这十二年的改装秘密。用喜剧的形式结束全剧。

《抗金兵》

"九·一八"以后，我从北京举家南迁，先还没有找到住宅，暂时寄居在沧州饭店。好些位老朋友都来看我，我们正计划着想编一出有抗敌意义的新戏。可巧叶玉甫[①]先生也来闲谈，听到我们的计划，他说："你想刺激观众，大可以编梁红玉的故事，这对当前的时事，再切合也没有了。"我让他提醒了，想起老戏里本来有一出娘子军，不过情节简单，只演梁红玉擂鼓战金山的一段。我们不妨根据这个事实，扩充了写一出比较完整的新戏。叶先生并且主张将来的戏名就叫《抗金兵》。大家一致赞同他的意见，先请他搜集资料。过了三个来月，这出《抗金兵》就在集体编写的原则下脱稿了。它是从金兀朮设计攻打润州说起，斩了刘豫、杜充终场的。

---

① 叶恭绰(1881—1968)，字玉甫，玉虎，广东番禺人，辛亥革命时任内阁议和处参议，1913年任代交通总长，1918年赴欧洲考察，1931年任国民政府铁道部部长，1939年在香港发起组织中国文化协进会。1941年12月香港沦陷后，回上海，以书画自娱，并与梅合开画展。解放后，历任中央文史馆副馆长、北京中国国画院院长等职。

剧情的提要是这样的：

金兀术兴兵犯境，张邦昌卖国求荣。周大夫出都避难，朱义士弃店从军。折群雄一言定计，御外患四镇同心。破苏州人民涂炭，探金山兀术泛舟。扮渔夫阮良报信，奉父命二子擒酋。誓牺牲后堂训子，激将士月夜巡营。投金营朱贵诈降，献地图兀术入彀。女丈夫登坛点将，众英豪分路进兵。战金山夫人擂鼓，退江北兀术丧师。解军粮牛皋立功，祭忠魂刘杜伏法。

初次上演[1]是在上海天蟾舞台。林树森的韩世忠，姜妙香的周邦彦，金少山的牛皋，萧长华的朱贵，刘连荣的金兀术，朱桂芳与高雪樵分饰韩世忠的两个儿子尚德和彦直，王少亭的岳飞，阵容相当整齐。尤其是林树森的扮相魁梧，嗓音亢亮，很受观众的欢迎。巡营一场的二黄原板，他能翻高了唱，那可真不是容易的。还有牛皋这个角色，在《抗金兵》里是无足轻重的，硬是为金少山而设的。他出场是在水战之后。经过了这样热闹的场面，要不是他的嗓子高亮好听，谁也压不住这全堂的观众了。

这出戏用的武行实在太多了，宋营与金兵双方都是八个扎靠的将官，梁红玉带着十六个女兵，连打下手的在内，全剧登场的演员，总在六十人以上。天蟾的台大，还施展得开。后来我在香港的利舞台也演过《抗金兵》，因为它的台小，就显得局促拥挤，好像没有回旋的余地了。这是我前期

① 指1933年。

排演的情形。

这次[1]重演《抗金兵》，是我在北京决定的。我把修改的几点，写在下面：

（一）黄柄奴屠杀苏州城，从前是暗场，现在把它改为明场。说明金人侵华的惨酷。

（二）从前周邦彦跟朱贵酒楼相会一场，有很多的对白。由他们嘴里叙说当时君昏臣庸，朝政日非，种种失败的原故，和人民颠沛流离的情况。我记得姜、萧二位分扮周、朱两角，虽然费了好大劲，才念熟这大段的台词，无奈词句太典雅了，场子也太冷静了，台下的观众不是全能了解的。这次我决定删去周邦彦一角，改上四个义民，也到朱贵的酒店喝酒；同时他们商议如何投军抗敌，报效国家。朱贵误为奸细，就报告韩尚德前来逮捕他们。后经义民说明身份，都是梁山后代，朱贵问起来都晓得的，总算消除了这场误会。韩、朱二人陪他们去见韩元帅，韩就派他们在江心与江岸上分别活动。后面兀朮窥探金山的时候，他们都能建功报国。

（三）从前三镇同到韩营会议一场，梁红玉要等他们说僵了，才出场用大义说服张俊、刘琦，同心破金的。现在改为韩、梁同时上场迎接三镇，道白的层次也有了变动。

（四）训子和巡营，从前是一场戏，未免太紧促了，现在我把它改为两场。还有梁红玉的登台点将，应该受韩世忠的委托才对，因为韩是主帅地位。我是这样改的，先由梁问：

---

[1] 指1951年。

“明日与金兵交战，诸事可曾齐备？”韩答：“俱已齐备，本帅明日带领尚德彦直身先士卒，直冲敌阵。就请夫人登台点将，统率三军随后接应。”

（五）朱贵混入金营一节从前是用假投降的方式，太近乎公式化了。所以改成朱贵伪装一个熟悉地理的老百姓，由哈迷蚩（金兀术的军师）找来替他们充当向导的。

（六）因为训子和巡营分成两场，巡营一场又用的是“营片”的布景，所以我在幕外加了一个过场。上来四个巡更守夜的小兵，说明他们都是具有爱国抗敌的决心的。我的旧本子里这四个小兵，要等韩、梁巡营唱完大段二黄以后才出来的。过去舞台上的习惯，小兵上场，为了便于插科打诨，往往是用小丑的扮相。现在我把他们的台词，既然改得严肃，那么他们脸上也应该改为俊份了。

以上是我们在北京修改的几点。到了汉口，我又邀请当地负责戏改和爱好戏剧的同志们开了一次关于《抗金兵》的座谈会，把改完的剧本从头到尾朗诵一遍，请大家提供意见。经过大家反复讨论的结果，又搜集了两点很有价值的提议：

（一）剧中人物的删节：大家认为岳飞站在抗金的立场上，是一贯主张抗战的人物。如果把他放在三镇会商时，与张俊、刘琦混在一起，那就好像他也没有起什么作用了。应该另加一场，通过韩、岳二人的对白，表示他的积极主战。这一点我是非常同意的。当初编写的时候，我就觉得岳飞和韩世忠的地位、扮相，尤其是在主战的政见上，无不相同。这出

戏里我们把他跟着张、刘二镇出场，露了一面，又不起什么作用，这样的处理一位当时主战最积极的名将，似乎不很合适。我这次决计接受他们的提议，根本取消了岳飞的出场，改由韩世忠嘴里说出岳飞是赞同他的抗金政策的。

（二）剧中地点的变更：历史上说金兵屠杀我苏州的人民，是他几次南犯当中罪行最大的一桩。我们当初采用进来，是因为它有真实性的原故。现在由暗场要改为明场，苏州离开镇江较远，以地形论，容易引起观众的怀疑。这一点似乎值得提出来讨论的。座中有人主张改苏州为扬州。我觉得扬、镇毗连，剧情的穿插是比较合理，不过扬州是否曾经遭到金兵的屠杀，我们客居在外，手边没有参考的史料可查。多承龚啸岚同志替我们查出金人在宋建炎三年的二月，确有火焚扬州的事实。金山战事是发生在建炎四年的四月，时间相隔不远，可以引用，我们决定就这样改了。

《抗金兵》的内容，经过北京和汉口的几次商讨，删掉了一些不必要的场子，最后的决定是这样演出的。

（一）剧情的提要：金兀术入寇长江，黄柄奴屠杀扬州。众义民酒楼聚议，韩尚德引见参军。韩世忠决心抗敌兵，梁红玉正义说张、刘。金兀术夜探金山，阮义士活擒柄奴。振风纪兄弟听训，鼓军心夫妻巡营。朱义士暗作内应，梁都督登坛点将。两军对阵惊天动地，金山擂鼓士气凌云。娘子军水战逞威风，朱义士诱敌入绝地。黄天荡兀术被围，抗金兵千古留名。

（二）演员的支配：梅兰芳的梁红玉，高盛麟的韩世忠，

萧长华的朱贵，刘连荣的金兀术，姜妙香的韩尚德，杨盛春的韩彦直，王少亭的刘琦，郭元汾的张俊，董少峰的黄柄奴，程仲德的何黑闼，潘洪奎的哈迷蚩；梁红玉船上摇桨的是魏莲芳，拿大纛旗的是冀韵兰，四位投军报国的义民是韦三奎的费保，朱洪良的高青，高世泰的阮良，陈少泉的狄成，四位巡更守夜的兵丁是由李庆山、张啸庄、董少臣、赵如川分扮的。

全剧的第十九场是朱贵报告金兀术兵败，已被他诓入黄天荡去了。韩、梁闻报，立即发令围住黄天荡，捉拿兀术。全剧至此，告一段落。我们对于末场的处理，跟许多位朋友再三斟酌。都认为剧情发展到兀术兵败黄天荡，已经是最高潮了，不宜再往下演了。

我从早年就喜爱穆桂英这个人物，在不断演出中更和这个角色结下了深厚的感情，“七·七”事变后，我为了反对日本侵略曾演出《抗金兵》的梁红玉，当我擂完鼓，下山与金兵交锋时，我仿佛到了抗日战线的前哨，为保卫祖国而投入火热的斗争。①

我演“刀马旦”，是在上海开始的，头一出戏是《抢挑穆天王》的穆桂英，后来我还演过《穆柯寨》、《破洪州》、《延安关》、《赶三关》、《银空山》、《头本虹霓关》、《抗金兵》。

《穆柯寨》里的穆桂英与《抗金兵》里的梁红玉，同

---

① 这一段节自梅兰芳:《中国京剧的表演艺术》一文。该文为1958年1月24日、2月28日作者对苏联专家朋友所做的报告。

样是刀马旦，扮相差不多，都戴七星额子，插翎子，披蟒扎靠，但表演不一样。穆桂英是一个山寨大王的女儿，年纪又轻，阵前碰到了一位很满意的对象，双方就发生了一段恋爱故事，所以要描写她的天真、活泼、聪明、勇敢；梁红玉是一个抵抗外寇、保卫祖国的统兵女元帅，一出场，她的身份就和穆桂英不同，除了要刻画她的忠诚、英勇、智谋之外，尤其要着重形容她的稳重、老练，才能合乎这位女元帅的身份。

她们不都是有掏翎子的身段吗？我们就可以从这个身段里分出两个不同的人物性格来。穆桂英应该掏得快些，姿态流动些，显出她的年轻活泼；梁红玉就要掏得慢些，动作沉着些，表示她的稳如泰山。还有，像鹞子翻身那样的身段，在一位女元帅身上是使不得的。[1]

《生死恨》

"九·一八"事变后，日本帝国主义对中国进行了疯狂的侵略，我当时以无比愤怒的心情编演了《抗金兵》和《生死恨》两个戏。这两个戏，是以反抗侵略、鼓舞人心为主题的，在各地公演，得到观众的热烈支持，可以反映出当时人民民族意识的高涨，人民给我的教育和鼓舞是极其

① 以上几段话节自梅兰芳：《关于表演艺术的讲话》一文，原载 1962 年 2 月 28 日《文汇报》。

深刻的。①

《生死恨》这出戏的初稿是齐如山根据明代董应翰所写《易鞋记》传奇改编的，剧名仍叫《易鞋记》，原稿三十九场。“九·一八”后我移家上海，找出这个本子，打算上演，大家琢磨了一下，感觉冗长落套，就删节了不必要的场子，并且由大团圆改为悲剧。我们的意思想要通过这个戏来说明被敌人俘虏的悲惨遭遇，借此刺激一般醉生梦死、苟且偷安的人，所以变更了大团圆的套子，改名《生死恨》。我们大家出主意改编，由许姬传执笔整理，精简为二十一场，从“夜诉”起，完全是添写的场子，原本是没有的……我们改编的办法，先想场子，然后再研究唱西皮还是二黄，用什么板，最后才编词、按腔。“夜诉”一场是徐兰沅先生设计的。他主张韩玉娘在前幕内起叫头接唱“倒板”、“摇板”，拉开幕来唱“回龙”、“慢板”、“原板”……大家认为这种场子新颖别致，在舞台上还没有人用过，都表示赞成，由执笔的人编词。唱腔是徐兰沅、王少卿琢磨安排的。韩玉娘临死时，少卿主张用“四平调”，有人认为这种调子不适宜于悲剧，曾引起争执。少卿说：“我有办法把它唱得很悲，但唱词最好长短参差，才能出好腔。”结果，这段“四平调”很能表达韩玉娘垂危时见到程鹏举诉说往事、悲喜交集的复杂心情……多少年来，我们在讨论研究

① 这段话节自梅兰芳：《为着人民，为着祖国美好的未来，贡献出我们的一切》（1955 年）一文。

剧本和表演时，人人有发言权，有时因为见解不同，往往引起争论，面红耳赤、唇枪舌剑地互相辩驳，最后从反复推敲中得出结论，彼此心里是不存芥蒂的。①

这出戏于1936年2月26日在上海天蟾舞台与观众见面。②

1937年秋，日本帝国主义占领了上海以后，租界已成孤岛。正巧香港利舞台约我去演戏，我便于1938年末携带家眷从上海乘邮船到香港。在利舞台演了二十天戏，然后把剧团的同人送回北京，我就按照预定计划，留居香港。③

---

① 这一段话节自梅兰芳:《我的电影生活》一书中《第一部彩色戏曲片《生死恨》的拍摄》一文。

② 据王长发、刘华编《梅兰芳年谱》载，"该剧公演后反响强烈，因则激怒了上海社会局日本顾问黑木，他通过社会局局长出面交涉，以非常时期，剧目未经批准等为借口，通知不准上演，而梅兰芳以观众要求为理由，严正拒绝，照演不误。2月29日，《生死恨》在上海演出三天后，又转到南京大华戏院连演三天，观众特别踊跃，排队购票竟至把票房门窗都挤坏了。(见王长华、刘华编《梅兰芳年谱》，河海大学出版社，1994年，第133页。)

③ 这段话节自梅兰芳:《我的电影生活》一书中《再次会见卓别林与对《大独裁者》的观感》一文。

登台杂感[1]

沉默了八年之后，如今又要登台了。读者诸君也许想象得到：对于一个演戏的人，尤其像我这样年龄的，八年的空白在生命史上是一宗怎样大的损失，这损失是永远无法补偿的。在过去这一段漫长的岁月中，我心如止水，留上胡子，咬紧牙关，平静而沉闷地生活着，一想到这个问题，我就觉得这战争使我衰老了许多，然而当胜利消息传来的时候，我高兴得再也沉不住气，我忽然觉得我反而年轻了，我的心一直向上飘，浑身充满了活力，不知从哪儿飞来了一种自信，我相信我永远不会老，正如我们长春不老的祖国一样。前两天承几位外籍记者先生光临，在谈话中问起我还想唱几年戏，我不禁脱口而出道："很多年，我还希望能演许多许多年呢！"

因为要演戏，近来我充满着活动的情绪。吊嗓子，练身段，每天兴冲冲地忙着，这种心情，使我重温到在科班中初

① 本文原载 1945 年 10 月 10 日上海《文汇报》。转引自柯灵：《百年悲欢》（上海远东出版社，1996 年）一书中的附录。

次登台时的旧梦，一方面是害怕，一方面是欢喜。那种兴奋竟是这样地吻合！八年了，长时间的荒废，老是那么憋着，因为怕人听见，连吊吊嗓子的机会都没有。胜利后，当我试向空气中送出第一句唱词的时候，那心情的愉快真是无可形容。我还能够唱，四十年的朝夕琢磨还没有完全忘记。可是也有玩意儿生疏了；观众能给我大量的包涵吗？我怎么能够满足观众对我的期望？

然而我知道，这一切大概不成问题。因为我这一次的登台，有一个更大的意义，这就是为了抗战的胜利。在抗战期间，我自己有一个决定：胜利以前我决不唱戏。胜利以后，我又有一个新的决定：必须把第一次登台的义务献给祖国，献给我们的政府。当时我想，假如政府还都的时候，有一个庆祝会，我愿意在举国欢庆声中献身舞台。现在我把这点热诚献给上海了，为了庆祝这都市的新生，我同样以无限的愉快去完成我的心愿。

我必须感谢一切关心我的全国人士。这几年来您们对我的鼓励太大了，您们提高了我的自尊心，加强了我对于民族的忠诚。请原谅我的率直，我对于政治问题向来没有什么心得。至于爱国心，我想每一个人都是有的吧？我自然不能例外。假如我在戏剧艺术上还有多少成就，那么这成就应该属于国家的，平时我有权利靠这点技艺来维持生活，来发展我的事业；可是在战时，在跟我们祖国站在敌对地位的场合底下，我没有权利随便丧失民族的尊严，这是我的一个简单的信念，也可以说是一个国民最低限度应有的信念。社会人

士对我的奖饰，实在超过了我所可能承受的限度。《自由西报》的记者先生说我“一直实行着个人的抗战”，使我感激而且惭愧。

光荣属于我们贤明领袖，和艰苦卓绝的全国军民，只有他们，才配接受我们最大的敬礼。在这双重的国庆节，请让我以一片鼓舞欢忻，献上我对于民族的微末忠忱。

三十四年双十节前夕

（《文汇报》编者① 谨按：梅兰芳先生在上海蛰居三年余，在极其恶劣的环境中，保持了他个人的清白，同时维护了中华民族的艺术家的尊严。处此浊流滔天的都市，其崇高的精神更值得赞美。兹当梅先生胜利后首次登台之际，承俯允本报之请，为纂此文，其谦抑与恳挚处弥觉动人。今日各方严主惩奸，信赏必罚，像梅先生这样坚贞不屈的艺术家，我们相信当不仅为社会所敬仰，亦当为政府所嘉尚吧。）

① 编者为柯灵先生。

我理想中的新中国[①]

杜门谢客隐居八年之后，我今天又在舞台上和观众相见了。这是胜利后的第一个国庆日，我敬以无限的欢欣，与社会人士同伸庆祝的微意。

回想八年以来，我们所过的是如何阴暗的岁月。中国是具有悠久的历史和优秀传统的国家，在抗战期中，每一个国民都有为她忍受痛苦的义务。现在痛苦的日子已经过去了，我希望未来的将是永久的和平和幸福。

至于我个人，我只是一个演剧者，毕生的心力都花费在舞台上。如果也允许我对新中国有什么理想，我愿意从我切身的事业想起。

我想象，在未来的新中国，无论新旧戏剧，都将是文化事业的一环，社会教育的一个有力的部门，而不止是单纯的娱乐。从事戏剧的工作者，都成为服役于民众的艺术家，建

---

① 本文原载上海《周报》第六期“庆祝胜利号”，1945 年 10 月 13 日出版。转引自柯灵：《百年悲欢》（上海远东出版社，1996 年）一书中的附录。

设新中国的战士，国家保障他们的生活，社会尊重他们的地位；而他们本身，也不止于是供闲人消遣的工具。在平剧一方面，我希望有一个国家设立的学院，一面以完备的课程（包括一般的教育）训练人才，一面聘请专家实验研究，如何使它去芜存菁，发扬光大。因为社会的进步，平剧是否终将归于淘汰，我现在想象不出来。可是这一艺术形式的存在，自有它历史的和社会的依据，直至今日，还是最为广大观众所接受，加以改革，推进，使它蜕化为一种有意义的教育工具，我想是必要的吧。

自然，要实现这种理想，我们必须有一个富强的国家，进步，开明，充满着光明和朝气的社会。

萧长华先生的艺术劳动和道德品质[1]

萧长华老先生，今年八十岁了。十二月二十八日是他老人家的生日，我幼年在“喜连成”搭班的时候，开始认识萧先生，到今天不觉已有五十多年了。当时萧先生在“喜连成”教戏，我在那里是借台练戏的。回忆当日的情景，萧先生每天和学生们一起上馆子，全神贯注在学生们扮戏、出台、卸装上。遇到分包或晚上的堂会，他也是等着散了戏和学生们一齐走，学生在台上如有差错或不到的地方，他一定认真地指点他们。他教学的范围很广，各行的学生都有。在我们旧戏班的教师里面，萧先生是文化程度比较高的，他把日常见到和听到的有关戏剧的材料都记在历本上，随时参考运用。他喜欢看书，研究历史人物，《三国演义》读得非常熟。在排演三国戏的时候，指导学生的唱、念、做，都结合着他阅读《三国演义》的体会。

在“喜连成”的时期，萧先生没有搭班，全部时间都是教

---

① 本文原载1957年第24期《戏剧报》，转引自《梅兰芳文集》(中国戏剧出版社，1962年)。

戏。当时我虽然不是"喜连成"的学生,但是演戏的时候,萧先生也一视同仁地照应我。当时给我的印象,只觉得他一天到晚没有闲着的时候,也没有紧张得手忙脚乱的时候,没看见过他大喜欲狂,也没见过他盛怒凌人,总是小心翼翼,正襟端坐,但也很有风趣,偶尔也说些有关梨园掌故的笑话。他的记忆力特别强,对前辈的精湛表演,他能够绘声绘影地学给大家听,几十年前的事,时间、地点都不会记错。他在"富连成"给京剧界培养出许多名演员和无数的骨干演员,这是萧先生对于人民戏曲事业最大的功勋。

三十年前,我们"承华社"的丑角演员李敬山故去了,当时社里的丑行还有郭春山、慈瑞全、曹三庚、罗文奎等,这几位都是具有专长的丑角演员。那时候戏班里的习惯,每一个行当都分工很细,李敬山所演的角色,我就邀请萧先生担任,从那个时期开始,一直到一九五五年合作拍摄《醉酒》的纪录片,他始终是我的剧团里的重要成员。

萧先生在台上演出的剧目,可以说,凡是文戏里的丑角他无所不能,方巾丑和婆子戏,是他最拿手的。当年名小生王楞仙先生有一次演《群英会》,管事的打算派陆金桂扮蒋干,但王楞仙先生却从向来没演过重要角色的一般演员中挑选了萧先生,要求管事的派他扮蒋干;这当然是老先生独具只眼,提拔后进。后来这出戏果然成为萧先生的名作之一。还有《审头刺汤》的汤勤,也是他演得最出色的角色。方巾丑在丑行里是比较难演的,扮相、念白、动作方面都有一种特殊的风格,要表现出是一个读过书的知识分子,带点旧

时代文人的酸气，但又不能过火；如果演得好，是颇有诗情画意的。萧先生就掌握了这种特点，才能演到恰如其分，深入角色。

萧先生除了和我合演的许多戏之外，他还常演《定计化缘》、《连升三级》、《瞎子逛灯》、《老王请医》等等小花脸的单工戏，有时候同诸茹香合演《小过年》、《入侯府》、《变羊计》、《绒花计》、《荷珠配》等等花旦、小丑合演的生动有趣的小戏。

在"承华社"时期，我的戏前面有王凤卿先生的老生戏，尚和玉先生的武戏。这两出戏的时间足够我扮戏用的，所以在扮戏之前，像朱桂芳的武旦戏和萧先生的戏都是最爱看的。那时候戏班管事的常常强调半年"不翻头"（就是长期不演重复的戏）。萧先生的戏当然也不例外。我就在那些年中看了萧先生所有上演的戏。总的说来，萧先生演戏认真，精神饱满，对观众负责，没有单纯表现技术程式的倾向。

萧先生的戏曲教育事业的成绩，和表演艺术的成就，是人人皆知的。另外，关于他道德品质的高尚，一般观众可能还不大了解，这是值得提起的。多少年来，他非常关心戏曲同人们在生活上的一切困难，他任劳任怨地办理很多与他个人利益无关的事，有时不但终日辛辛苦苦地奔走，还要自己拿出钱来帮助别人度过难关。举一个例子，像从前的"三庆班"、"四喜班"、"春台班"等，都有自置的义地，辛亥革命以后，这些义地渐渐埋葬得没有空隙了，有些贫苦的老演员死后没有葬身之地。萧先生好几次组织在经济上有力量的演员们出钱买地。他不但自己也出一份财力，还要加上自己

的人力。在旧社会里，演员是被歧视的，也只有靠着同行的互相帮助，才能解决这些困难。

萧先生做了许多对戏剧界有利的事，但从不显示自己的功劳。我记得有一次在汉口演戏，一位武戏演员在台上摔伤病故了，大家凑钱给这位演员办理后事，萧先生演完戏刚要卸装，看见这位演员的家属，正走出后台，他一面摘网子，一面追出去，把一卷钞票塞到她手里。她连忙道谢着问道："您贵姓？"萧先生摆着手说："您赶快回去办事要紧，别管我姓什么。"他那一种出于至诚的热情是多么令人感动啊！

萧先生对于帮助别人是那样地热情，而自奉却非常俭朴。他多少年来性喜劳动，每天洒扫庭除，事必躬亲，出门多半步行，不轻易坐车，年纪已经很高，身体还十分康健，这无疑是从劳动中锻炼出来的。

解放以来，萧先生的情绪是特别兴奋的，他在我的剧团继续工作了一个时期，年纪已经七十几岁了，演戏仍然非常努力，到处受到观众的欢迎。人民政府聘请他担任了中国戏曲学校副校长之后，他对教戏，比从前在"富连成"的时候，更加起劲，还亲自为幼年的新生授课，一点也不嫌劳累。他晚年看到了社会上的大变革，对一切新事物认识得十分清楚。他热爱祖国，热爱党，老当益壮地为社会主义的文化建设事业贡献出力量。

萧先生的教学、演戏和高尚的品质，都是令人敬仰和值得学习的。我简单地写了以上这些感想。作为庆祝萧先生八十寿辰的祝词。愿先生青春长在，寿比南山。

继承着瑶卿先生的精神前进[1]

著名戏剧家、我们的师辈王瑶卿先生的逝世，是全国戏剧界无可补偿的损失。

王老先生在戏剧界工作了将近六十年，他继承了前辈优良的传统表演艺术，而且在这基础上不断地创造和提高。他以诲人不倦、忘我劳动的精神，培养了许许多多的戏剧工作者。他的卓越成就是为全国戏剧界所公认的。

我在四十多年以前就和王老先生相处在一起，共同过着舞台生活。在戏剧的钻研中得到他的启发和教育，使我的舞台艺术获得逐步提高和发展。我今天能有这一点成就，也是和王老先生对我的帮助分不开的。

我向他学习的过程，首先是从观摩他的表演入手的。当年，他和谭鑫培老先生合作演出的时候，我有空就去看他们的戏，受到了深刻的影响。有些戏在不知不觉中就看会了。在我表演这些戏的时候，他还经常不断地指点我许多窍门，把我引导到艺术的深处。另外，二本《虹霓关》的丫环，是他

---

[1] 本文原载1954年6月25日《光明日报》，转引自《梅兰芳文集》。

亲自教给我的。通过这一角色的学习，使我领会了如何掌握这一类型的人物性格。后来，我排新戏也得到他的帮助。像《西施》一剧，从剧本、唱腔以及场子的穿插，都经过他细心的整理、编排而后演出的。我记得当这个剧本脱稿以后，拿去请教王老先生，他说："摆在这里，我给你细细地看一看。"他一连三天，夜以继日地连改带拆地给我把《西施》剧本整理出来。等到排演的时候，他还亲自到我家里，对每一个演员都很耐心地指点了许多窍头。我现在每次演到这出戏，就会想起王老先生对我的好处。

解放以后，我和王老先生同时参加了中国戏曲研究院的工作。王老先生担任的是戏曲学校校长的职务。他和青年人有同样的朝气，很愉快地工作着。学生对他的亲敬如对慈父一般；他对学生的爱护也和对自己的儿孙无异。他贡献出他晚年的全部精力，为国家造就人才。最使我感动的是，当他得病的前夕，还给学生说戏和审查《天河配》的剧本。这种忠于艺术、忠于人民的精神，是值得我们作为典范来学习的。

最难忘的一天，是一九五三年九月十四日的下午三点钟，我到北京医院去探望王老先生的病。当我走到他的病床边，我们两个人的眼神刚一接触，眼泪就同时都流了下来。我们紧紧地握着手，他挣扎着想要跟我说话，但是讲不出来，只迸出一点声音。他用眼睛望着我，用手指着他的嘴，接着双手一摊，叹了一口气。那意思说，我一肚子的技艺，从此只能带走了。从他凄怆的神情中，看出他丢不下他亲手培养

的学生，丢不下文艺界的许多亲爱的朋友，丢不下花团锦簇的新中国。我看了他这种痛苦的样子，止不住泪流满面，但是找不着一句适当的话来安慰他。最后，我伏在他的身上，在他耳边说："我看您的病不要紧，只要安心静养，是会慢慢好起来的。我走了，过两天再来看您。"他听说我要走了，精神又紧张起来，使劲地抱着我，用手在我背上拍了几下，眼中已经没有眼泪，只是干号了几声。这时候，医生向我使了一个眼色，我只得怀着沉重的心情，慢慢地退出了病房。我问医生究竟王先生能否恢复健康，他说："王先生的病状是语言神经失去控制，左臂不能转动自如，需要长期疗养。"我听了他的话，脑子里就蒙上了一层阴影。

我离京以后，接到北京来的信，知道王先生的病已见好转，只是仍旧不能说话。今年六月四日夜间突然接到从北京打来的电话，报告王老先生逝世的噩耗。晴天一声霹雳，使我神经上受到了很大的震动，想不到医院一别竟成永诀。我现在含着眼泪写这篇纪念王老先生的文字，只不过简单地叙述一些我向他学习的过程，和他给我一生不可磨灭的印象。至于他在艺术上的创造和不朽的功绩，仓卒间是无法写出来的。

王老先生虽然逝世了，他却永远活在全国戏剧界同志们的心里。我们必须继承他的精神，为发扬戏曲艺术和培养下一代的戏曲工作者倍加努力。

追忆砚秋同志的艺术生活①

程砚秋同志逝世一周年了。正当文艺界在大跃进中，风发云涌，气象更新的时候，我们戏曲队伍里失去这样一位思想水平、艺术水平都很高的红色战士，真是令人痛心的事。现在我想就他在艺术上走过的道路和成就来谈一谈，这对于青年一代的戏曲工作者应该是有所启发借鉴的。

砚秋的为人，一向正直、刚强、不怕困难、嫉恶如仇。特别在解放后受了马克思主义的思想影响，更使得他立场坚定，爱憎分明，成为一位为广大观众所热爱的人民艺术家。

砚秋在艺术修养上善于继承传统，但不为传统所束缚；善于鉴别精粗美恶，向京剧的前辈和兄弟剧种学习，能够巧妙地吸收他人之长，运用到自己的身上。他反对生搬硬套，机械地模仿，他认为这样做会使艺术停滞、阻碍发展。他不仅具备了演剧才能，更重要的是刻苦钻研，力争上游，因此他对于音韵、唱腔、身段、表情都下了工夫来琢磨，创造出独特的风格，成为京剧青衣主要流派之一。

① 本文原载1959年第5期《戏剧报》，转引自《梅兰芳文集》。

我们订交的时候，砚秋才十七岁。那时他刚倒仓，在家休息，罗瘿公先生带他来拜我为师，希望我对他有所帮助，我曾给他说过《虹霓关》、《女起解》、《玉堂春》等剧。我每天给他留一个座，看我的戏，他每次看过戏后，常常向我提出一些表演艺术上的问题，彼此都收到切磋的功效。这位沉默寡言的青年，在稠人广座中是不喜欢夸夸其谈的；可是我们在对谈时他就能够说出许多有道理的见解，而不是人云亦云，随声附和的。他在谈到旧社会里一些不正常现象时，往往会有讽刺、谴责的意味，但不是直率的谩骂，而是具有艺术家的幽默感的。

我们两个人在艺术进修的程序和师承方面是差不多的，像陈德霖、王瑶卿、乔蕙兰……几位老先生都是我们学习的对象。由于我们本身条件不同，所以根据各自的特点向前发展，而收到了异曲同工、殊途同归的效果。砚秋能戏很多，文武昆乱不挡，被他演得很出色的角色类型也不少，但他比较喜欢悲剧角色，演得非常成功。应该指出，这不仅是表演风格问题，更因为他的演戏目的是想把几千年来在封建统治下，被压迫的人民所遭受的苦难，通过舞台艺术的夸张和加工，形象地告诉观众。

一个天才演员，对生活环境的感受，往往能通过舞台表演发泄出来，使观众受到感动。砚秋生在封建社会末期，幼年父母早亡，家境贫苦，从师学艺后又受到种种折磨，一个人对幼年的遭遇影响是很深的。他把记忆中的情绪发泄在舞台上，恰当地反映了那个时代被压迫者的呼声，所以能引

起广大观众的喜爱。现在我着重谈谈他演窦娥这个角色的成就，这是他所创造出很多的生动人物形象中的一个典型。

砚秋在台上扮演的窦娥与关汉卿笔下的窦娥都是那样鲜明、生动、真实。在关氏原作《感天动地窦娥冤》的第一段第一支曲子〔仙吕点降唇〕里："满腹闲愁。数年坐受。常相守，无了无休，朝暮依然有。"这是剧作者在剧中主角刚一出场给她简单勾出一个素描轮廓。我回忆起有一次在第一舞台我们大家演义务戏，我的戏在后面，前面是砚秋的《六月雪》，他扮好了戏，还没出台，我恰好走进后台，迎面就看见他那一副"满腹闲愁"的神气，正走向上场门去。演员具备了这样的修养，走出台去，观众怎能不受感动呢！皮黄老本的《六月雪》，以及砚秋加上结尾的《金锁记》和他最后根据关汉卿原著改编的《窦娥冤》，所有场子和词句虽然和关汉卿原作不同，但剧本的精神，角色的性格在本质上是相同的。关氏原作中法场一折的词句为："啼啼哭哭，烦烦恼恼，怨气冲天。我不分说。不明不暗，负屈衔冤"等等，砚秋在法场一段唱念表情中，把原作中生动简练的语言、内在的情感发挥得淋漓尽致。不但此也，原作公堂受刑和死后做鬼得到昭雪等场子，都是皮黄戏里所没有的（《金锁记》有公堂而未受刑），而砚秋在法场一段，把原作公堂受刑后最有力的台词如"一杖下，一道血，一层皮。""想青天不可欺，想人心不可欺，冤枉事天地知，争到头竟到底，到如今说甚的。……"和做鬼后："万剐了那焦才……"这些唱词的含意，都通过形体动作和内心情感深刻地表现出来了。

砚秋的《六月雪》当窦娥被两个刽子手架着出场，身体的重心完全依靠刽子手的扶持，低着头，拖着缓慢的脚步，到了台中心猛一抬头，紧走几步，抢到大边台口念："上天天无路。"又低下头去，紧走几步，抢到小边台口念："入地地无门。"这几步走和几句简单的念白，配合着痛苦的面部表情，特别是看上去似乎微弱奄奄而实际则强烈有光的眼神，这些传统的表演程式，经过砚秋的再创造，就更加有血有肉地把窦娥当时一刹那复杂的心理状态，真实地表现了出来。

京剧〔反二黄〕的词句："没来由，遭刑宪，受此大难。看起来老天爷，不辨愚贤。良善家，为什么，反遭天谴?作恶的，为什么，反增寿年?"这显然是从关氏原作的唱词"为善的受贫穷更命短，造恶的享富贵又寿延，天地也，做得个怕硬欺软，却原来也这般顺水推船。地也，你不分好歹何为地！天也，你错勘贤愚枉作天！"中衍化而来。而砚秋这段〔反二黄〕却能够把窦娥心内的负屈含冤、愤怒不平的情绪从哀怨凄厉的唱腔中，委婉曲折地表达出来，发泄得像千尺飞瀑一般。砚秋的脑后音特强，在我们京剧旦角演员中是具有独特风格的，他的唱法充分发挥了天赋条件所有的优越性，而善于避免发音上薄弱的一环，运用偷气、换气，巧妙多样，行腔有时高亢激昂，有时若断若续，如泣如诉，这种音色和这种唱腔演悲剧是具有极大感染力的，所以像窦娥这一类型的角色，砚秋都演得格外动人。《六月雪》这出戏，我也演过不知多少次了，但比起砚秋却自愧弗如。

砚秋曾对我说过："我所演的窦娥和关汉卿笔下的窦

娥，善良、正直、舍己为人的品质是相同的。所不同的地方是我演的比较端庄含蓄一些，而原作中描写窦娥的性格更泼辣些和外露一些。”我认为对于窦娥的舍己为人的传统美德，砚秋的表演和关氏原著是一致的，这是窦娥这个角色的主要方面，至于表演中窦娥个性的某些方面，演员是可以根据本身的特长，适当加以发挥，这在艺术创造上，也是允许的。但是，无论是正面的倔强，或者深沉的内在感情，仅仅是表示反抗形式的不同，至于反抗的实质却是并无差别的。

砚秋不但演技已达上乘，更值得提出的是他能进入角色，分析人物，把生活环境中自己的体验，总结出重点的材料来，储藏在记忆中，遇到和剧中人有共同点的时候充分发挥出来，就抓住了人物性格的基本特征。这是现实主义的表演法则，也是青年演员们应当向他学习的。

近年来砚秋由于身体发胖，而且多病，所以不能经常演出，但在教学和研究工作上还是非常努力的。他曾在中国戏曲学校担任讲课，并到各地考察戏曲情况，为戏曲界青年们做报告，说身段，讲字音、唱腔，诲人不倦，这可见他对于后一代的培养教育，也是特别关心的。

我怀念砚秋，不由得想起他的拿手好戏《六月雪》，随笔把我的感想写出来，聊当一首感怀词。其实他的保留节目很多，如《文姬归汉》、《青霜剑》、《鸳鸯冢》、《春闺梦》、《荒山泪》、《锁麟囊》……都是千锤百炼，活在戏曲演员和观众心里。砚秋虽已逝世，他的表演艺术将永久在中国戏曲史上留下重要的一页。

悼念汪派传人王凤卿[1]

王凤卿先生自从得了“中风症”，行动不便，语言艰难，几年来，始终是带病延年。去年他的儿子少卿逝世后，我更担心他的病体。十月二十六日清晨，忽闻凤卿先生逝世的噩耗，多年来的老伙伴一旦永别了，我的眼泪不禁夺眶而出，悲痛万分。

四十六年前，我和凤卿一同到上海演出，他在艺术上对我的鼓励、扶植，向文艺界对我的揄扬、介绍，都是十分诚恳的。最使我难忘的是，有一天他拉住我的手说：“兰弟，从现在起，我们永远在一起，谁也不许离开谁。”他已成名，我才初出茅庐，听了这话，怎么能不感动呢！此后长期的合作中，我们亲如骨肉，从无隔膜，数十年如一日。“九·一八”后，我从北京搬到上海，那时凤卿的身体不如先前，耳朵也更觉重听，因此不能同去，可是他的两个儿子都在我身边，少卿为我伴奏，幼卿给我儿子葆玖说戏。

解放后，我在北京见到凤卿，他发胖了。他对我说：“我

[1] 本文原载1959年第22期《戏剧报》，转引自《梅兰芳文集》。

如今戒除嗜好，身体很好，就是耳朵越来越听不真，只得离开舞台；幸而人民政府照顾我，聘我为戏曲学校教授，待遇很优，学校照顾我的身体，无须经常授课，我无功受禄，心里不安。共产党尊重老艺人，令人感激，要拿旧社会来说，我们这一行不养老、不养小，像我这样，生活就成问题了。”

一九五〇年冬季，我开始写述《舞台生活四十年》，有些旧事记不清楚，常常到凤卿家里围炉夜谈，他帮我回忆，互相对证。

清末京剧老生有三大流派：汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙。他们在艺术上都受到程长庚老先生的影响和培育，又都是根据本身的条件来钻研艺术，所以同源异流，各有千秋。所谓继承流派，并不是亦步亦趋，翻版套印，而是应该掌握表演艺术的特点和精神面貌，达到形神俱似的境地。我听过汪桂芬，却没有赶上程老先生。据老辈说，汪的嗓音很像长庚，他又曾为长庚操琴，因此对于程的唱念、做派都揣摩到家，终于独立门户、自成一派，但能戏不多，武工非其所长。我早年有一次在凤卿家里见到程派名票周子衡先生，谈起程、汪的艺术，他说：“汪向长庚学到的东西实在不少，但大半是程晚年的唱法。程的唱法刚中带柔，沉着而又清灵，汪的唱法刚多柔少，清灵方面似乎略逊一着，这如同两个围棋高手对局，所差只是咫尺之间。”周子衡学长庚可以乱真。陈德霖先生曾对我说，他幼年学艺于三庆科班，是长庚的儿子程章圃的徒弟。长庚督导后辈向来严厉，大家都怕他。有一天，某处唱堂会，周子衡正在登台客串，他误以为长庚在唱，就和

同辈追逐玩耍，忽然有人在他后脑打了一下，回头一看，原来就是师爷爷程大老板①。某天周子衡清唱《天水关》，长庚在窗外窃听，频频点头。据老辈说，周子衡的嗓音像长庚，又花了几十年的工夫钻研程的唱法，所以汪、谭、孙都请教过他。他和凤卿素有来往，凤卿从他那里也得到不少的益处。

凤卿是在武生的基础上学老生，又进一步学汪派的，他和汪桂芬所走的艺术道路并不完全相同，因此他在继承中又有了发展。他不是从小科班出身，而是在家里延师教授，跟崇高贵练毯子功，请陈春元教短打戏——《蜈蚣岭》、《探

① 当年一般戏曲演员通称为老板，徐小香是小生权威，称为徐大老板，而程长庚则同行尊称他为"大老板"，不提姓就知是他。因为程不但艺术好，而且人品好，重义气，办事大公无私，力矫不良习惯，在戏曲界树立了好的榜样，大家敬畏而又爱戴他。过去堂会戏可以单约某名角演一出，名为"外串"。程领导的三庆班的规则，无论何人不得单独应"外串"。相传某次都察院堂会，用的是四喜的班底，某御史做戏提调，他与程相熟，外串长庚的《战长沙》。长庚托病不到，某御史就派人把他拘来，当众锁在柱子上，他宁受侮辱，坚决不唱。他说："我若唱这一次，以后无论何处外串，都不能推辞，坏了班规，我一人饱了，对不住三庆众弟兄。"陈德霖、钱金福、李寿山……都是程长庚培养出来的。他们常对我说，大老板教导学生严肃、认真，一个字、一个身段不肯轻易放过。这几位老先生都给我说过戏，那种一丝不苟的精神，的确是继承了程老先生的教学传统。他们还说，程的艺术所以如此精博，是得力于昆曲，所以三庆科班的学生，都从昆曲入手。我从陈德霖先生学过《游园惊梦》的身段，而《春香闹学》的身段是李七先生（寿山）给我排的。李在科班里是学贴旦的，后来因为个子长的高大，就改架子花脸了。

庄》、《史文恭》，还请钱金福教过把子，向名师贾丽川学老生，因为嗓子高亢、沉郁近于汪桂芬，又钻研汪派。进入清宫演出后，又从李顺亭学靠把老生戏，还和当时的一些名演员不断切磋研究，获益甚多，称得起文武昆乱不挡。他对艺术上的见解，也有独到之处。他曾对我说："有了结实的功底，还要懂得戏理、戏情，老师口传心授之外，还要自己琢磨，从书本上也可以得到益处。遇到名师益友，千万不可放过，必须想尽方法把他们的好东西学到手。"他举《雄州关》为例说："我学过《雄州关》，听王楞仙说谭鑫培的《雄州关》有准谱，正好有一个机会，我就举荐谭、王合演一场。谭扮韩世忠，王扮韩彦直，旗鼓相当，精彩之至，我看了大有所得。这出戏在当时，谭久不演了，这个机会是不可多得的。"他又接着说："我正打算与王楞仙合演一次《雄州关》，不料他就在那次演韩彦直，因手拿双锤翻一个'波浪鼓'(手中银锤和白的靴底一同准确地翻过去，身上圆而好看)闪了腰，从此得病，不久去世了。"后来程继仙参加我的承华社，我特烦继仙和凤卿合演《雄州关》，程是学王楞仙的，他们二人演得严丝合缝，无懈可击。

我和凤卿合作的时期，演出的剧目很多，讲究一两月不唱回头戏，青衣老生的对儿戏里、新排的戏里、昆曲里都有他。现在只能举几个例子谈一谈：

《汾河湾》、《宝莲灯》两出戏，我们演得非常合手。他扮《汾河湾》的薛仁贵，神态凝重，能表达平辽王的身份，《闹窑》一场的身段、对白都准确、严密，能够灵活地用程式来表

现生活。《宝莲灯》里，他最能刻画刘彦昌对两个异母的儿子的复杂矛盾的心理。这出戏的身段、对白处处讲究对称，王桂英与刘彦昌做一样的身段，说一样的话，可是两样的心理，必须针锋相对，势均力敌。凤卿的长处，不仅自己演得好，还能衬托同场的对手，内行所谓"给劲"，这样就更能把观众带入戏里了。

他扮《西施》的范蠡，初见西施，就表达出范蠡设计救国的忠诚和巨眼识人的智慧。后来范蠡升帐历数吴王夫差六行大罪时的神情，严肃而又洒脱，以范蠡的机智与夫差的愚昧作强烈的对比。末场《五湖》，范蠡、西施都作渔家打扮，从歌唱和身段中显出他们始而同心救国，终乃功成身退，一起啸傲江湖的快乐心情，使人感到这一桩英雄美人的故事是富有诗意的。

《太真外传》里凤卿扮唐明皇，他擅长"皇帽"戏，在外形上就适合这位风流天子的身份。唐明皇虽然晚年失政，以致有安禄山之变，但他究竟有开元、天宝之治，并且精通音律，亲自教授梨园子弟，如果单单描写他纵情声色，就不够全面。凤卿塑造这个人物，是考虑得周到的，所以演来恰如其分。

他的昆戏也很有功夫，是和曹心泉研究的，在我的剧团里演过《长生殿》的《弹词》。我还欣赏他扮演《狮吼记·跪池三怕》里的苏东坡，他有文学修养，所以儒雅风流，举止咸宜。凤卿好结交文人和金石书画家，对古典文学和史书有兴趣，爱看《资治通鉴》，平日留心时务，如戊戌维新、义和团运

动、辛亥革命……他都能谈，也爱看小说以及有关戏曲掌故的笔记散文，还喜欢收藏碑帖，家里是四壁图书，十分清雅。瑶卿先生曾对我说："要谈舞台经验，我知道得不少，可是书本功夫，老二比我深。"

大家总以为王凤卿是汪桂芬的徒弟。我有一次问到凤卿，他说："我和汪大头（汪的身材矮，头特别大，内外行都管他叫大头的）的关系提起来倒很有意思。我当年在福寿班效力（效力是借台练戏，不开戏份的），我大哥瑶卿和汪桂芬同在清宫演戏，有一天，汪跑到福寿班听戏，正好我在唱。以后，他在宫里看见我大哥就说：'昨天在福寿看到一个孩子，嗓子，扮相都很好。'我大哥说：'那是我的弟弟。'汪接口说：'材料不错，有工夫我来教教他。'以后果然常到我家，教了我不少戏，《文昭关》、《取成都》、《朱砂痣》、《取帅印》、《战长沙》，还有老旦戏《钓金龟》……都给我说过。《朱砂痣》是从头到尾教的，有的戏，我先看他演，随后请他指点我。我们的关系好像是师生，可是始终弟兄相称。因为这个人的脾气非常古怪，如果郑重其事拜他为师，他就许一去不回头了。"说到汪大头的怪脾气，凤卿说："他有一次应某王府堂会，戏码是《文昭关》，因为他常常临阵脱逃，戏提调就派两个人守着他，等他勒上网子，穿好靴子，看着他的人才去休息。哪晓得《昭关》刚该上演，他不见啦，王府管事派人四处去逮他，居然在一家酒铺里找着了，他一个人在自斟自饮，自拉自唱，酒铺门口围着许多人在听。王爷听说汪桂芬捉到了，就说，先叫他唱戏，唱完了再办他。可是等一出《昭关》唱完，王爷

的气也消了,他安然离开了王府。他在宫内演戏,也不好好儿干,太监们为他常常受申斥,怕麻烦,就挑上我顶汪派戏。”

凤卿又曾对我说:“汪的好处,吐字收音讲究,行腔浑厚大方,纯用丹田气和脑后音来唱。他的嗓子,高的地方如九霄鹤唳,宽的地方如万顷汪洋,低的地方如古寺晚钟,真是了不起,古人所说余音绕梁,回肠荡气,如饮醇醪等话,对他都用得上。他常唱的戏并不多,通共不过二十来出,其中还有两出老旦戏——《钓金龟》、《游六殿》。汪的老旦戏唱得好,有一次宫里唱《双六殿》,上下场门分摆两个城楼,汪桂芬、龚云甫都扮刘青提,同台双唱。汪唱老旦时,用嗓子的方法与老生不一样,发言收敛用高音多,用宽音少,合乎老旦的分寸。”我说:“老辈善用所长,不唱没把握的戏,汪的戏是以少许胜人多许。我听说当他露头角时,谭、孙二位俱已成名,他还能一鸣惊人,可见他的玩意儿精能到家,无论哪出戏都能抓得住观众。他所以能够成为一家,不是偶然的。”

我与凤卿同台甚久,因此对他的唱、做有很深的印象。他的嗓音高亢而略窄,闭口音胜于张嘴音,所以唱词喜用“人辰、衣齐”辙。这些辙韵的唱法,口形偏于收敛,能够发挥脑后音的作用。他的“噫”字音得到汪的诀窍,“啊”字音却不如汪,这也是和他天赋条件有关的。凤卿的咬字,坚实沉着,四声准确,唱腔干板垛字,不取花巧,这就掌握了汪派唱法的特点。下面我拿《文昭关》里一节表演谈一谈。

伍子胥在幕内先念“马来”,凤卿念得有韵味、有气魄,

还给人从远道走来的感觉。出场后的〔散板〕“伍员马上怒气冲”,紧而不散。“逃出龙潭虎穴中”的“虎”字拉长,“穴”字使腔,“中”字音短而有力,唱得简捷了当,符合伍子胥悲愤焦急的情绪。

“一言难尽”的叫板念白,“一言”二字较慢,同时望东皋公一眼,以拳捶桌,再用较快的尺寸念“难尽”二字,这样就把下面一段〔原板〕的尺寸向打鼓的交代清楚了。“恨平王……”一段〔西皮原板〕,是《昭关》中脍炙人口的名唱,他唱得遒劲简练,气力充沛。“血染红”的“染”、“红”,均用单音,韵味高古,使听众如读法书古碑,淋漓痛快。

唱〔慢板〕时,斜坐,面对上场门台角,“一轮明月照窗前,愁人心中似箭穿”的唱腔和感情,都是收敛的,主要表现“愁”字。动作很少,在过门中,有时轻轻揉腿,眼睛时开时闭,微皱眉,眼、手同时微微转动,演出了伍员当时的郁闷、沉重、焦灼的心情。

“俺伍员好一似丧家犬”,提起劲来唱,利用“家”字阴平高唱的特点,使唱腔随着感情初步往外放一下。“满腹含冤向谁言”,劲头又弛缓下来。四个“我好比”,前三个的腔,变动很小,并且都走低音,但听上去不觉重复,因为他是从抑扬顿挫、轻重疾徐的方法上来表达伍子胥困在关内的压抑情绪的。第四个“我好比”的“比”字拉长一些,为的是和下面“波浪中失舵舟船”七个字一气呵成,这样,可以总结前面三个“我好比”的感情,显得行腔有起伏。接着“思来想去肝肠断”,这句的感情逐渐往外放,表现国恨家仇痛彻心肝,但每

两个字都还是收敛着唱的，所以“断”字取腔仅用两板。“今夜未过又盼明天”一句起了承上启下、由〔慢板〕过渡到〔原板〕的作用，但还是〔慢板〕格式，这里的筋节，在于行腔与尺寸的掌握。

在这一段里，胡琴的衬托是非常重要的。王少卿托得巧妙灵活，所以几十年来凤卿就离不开少卿的胡琴。例如前面三个“我好比”的小过门和“思来”后面的小垫头，少卿都能随着唱腔，掌握尺寸和表达情绪。这里也别忘了鼓板的重要性，而板眼尺寸又决定于演员在唱、做方面的交代清楚。总之，唱、做、打、拉必须成为一个整体，才能收到应有的舞台效果。

下面唱工步步上升，紧而不促，险而不危，重而不滞，腔简韵厚。改〔西皮〕后变为轻快流利，以表现伍子胥有脱险过关的希望，也都深入角色，符合剧情。

一般提到凤卿的《昭关》，往往忽略身段神情，其实他的做工并不逊于唱工，比如前面所说唱“一轮明月……”〔慢板〕时，椅子虽然正摆在大边，身子却斜坐着面对台角，可以避免呆板，又为了表演方便，像望窗看月的动作，就把观众带入诗情画意里去了。

又如宝剑的处理问题，第一场，见东皋公时说到“愚下正是伍员”，脸上露出警惕的样子，轻轻按剑，一种以防不测的心情，在这一小动作中能够自然地表达出来。起更后的“搜店”(搜店是舞台术语，指戏中某些住店的客人，怕有暗算，所以四面察看一回，这里是借用这个名词)，他轻轻拔出

剑来，为的是怕有声音惊动主人，而姿势的熟练又露出武将本色。察看室内外情形时，宝剑横端灯后，以免晃眼，转身时，就用剑尖遮住蜡灯，为的是挡风。这些身段，凡是唱《昭关》的演员都会做，可是凤卿做得细致、明显而又合乎伍子胥的气派。唱到“我本当拔宝剑自寻短见”时，不唱哭头，也不频频下锣，只在过门中加大小锣各一击。唱“拔宝剑”时就准备拔宝剑，唱到“见”字，剑已半出鞘，开始做出要自刎的样子，甩开了胡子，头颈斜着微微往剑锋一凑，正赶头一下大锣，接着神经突然一变，认为自杀是懦弱的，马上振作起来，把宝剑入鞘，恰好赶上第二下小锣，并不来回甩胡子，因为思想转变快，唱腔尺寸快，多加动作和锣鼓，反而会冲淡紧张情绪。从这个例子就能看出，一个演员，不仅要能唱会做，同时必须熟悉文武场。凤卿对这方面十分讲究。少卿常对我说：“给老爷子做活，直提溜着心，拉错一弓子都不行。”萧长华先生常说“一台无二戏”，这句话是包括演员、场面和所有舞台工作人员一齐在内的。

在京剧里演关羽戏的都宗徽派，前有米喜子、程长庚，后有王洪寿——三麻子。凤卿的关戏《战长沙》、《华容道》宗程，唱念方面比汪桂芬略逊，但功架则比汪好看，因为凤卿有武工基础。凤卿曾与谭鑫培合演《战长沙》，凤卿扮关羽，谭扮黄忠。谭的《战长沙》也宗程，骨重神寒，与其他谭剧的风格不同。

凤卿先生的逝世是戏曲界很大的损失。全国解放后，假使他身体健康，可以有很大的贡献，以他的造诣，不但能够

多演戏，还能把艺术传给下一代。因为连年卧病，终于无法实现，这是他本人一直感到遗憾的，而我们也替他深为惋惜。虽然他生前没有收过徒弟，但是他的亲友当中同他研究汪派，并曾向他请教过的人现在还有。他的儿子王幼卿在耳濡目染之下，也很懂得汪派的表演。这一流派在戏曲艺术上的价值是很高的，在百花齐放的今天，我们不能任其失传，还应该使它得到继承和发展。那么，用相当的力量，搜集有关汪派唱做艺术的资料，加以分析和研究，让他再出现在舞台上，以满足广大观众的要求，同时也完成凤卿先生未竟之志，就是我们今后应该做的事了。

悼念王少卿[①]

一九五七年十月间我从西安到洛阳演出，为我操琴的王少卿同志突然患吐泻症，找医生来诊治，吃了些西药，吐泻就止住了。这时，我因为要参加中国劳动人民代表团到苏联庆祝十月革命节，中止了旅行演出，赶回北京随同代表团出国。少卿趁此休息的机会，就找医生治疗肠胃病，吃中药，打金针，总未见效，呕吐腹泻反而加重了。我的爱人福芝芳关心他的病状，一再劝他到协和医院检查。从爱克司线查出肠内栓塞，需要开刀。那时他已经不大能进饮食，就由协和的外科大夫用手术割治，断定是一种恶性癌病。大夫特地告诉我们说："凡是眼睛看得到的，手摸得着的，我们都给他割掉了，但癌的余毒已经蔓延，怕要复发，我们不便对病人直说，请你们通知他的家属。"我们听了，十分难受。今春我赴京外旅行演出，他还挣扎着要同去，我们只得劝他在家静养，等病好了随后来。六月下旬我们回到北京，他已非常瘦弱，不能起床。七月一日十三陵水库落成的那天，我为劳动

① 本文原载 1958 年第 9 号《人民音乐》，转引自《梅兰芳文集》。

模范作慰问演出后回家，得到王少卿同志逝世的噩耗。一位和我合作了将近四十年的老战友，竟被万恶的癌症夺去了生命，使我悲悼万分！我现在以极其沉痛的心情来介绍他在艺术上的卓越成就。

少卿幼年继承家学，唱过老生，是名教师贾丽川的学生。后来喜爱胡琴，不断钻研，并向前辈学习。因为他生长在戏曲艺术气氛极其浓厚的环境中，耳濡目染，所接触到的都是戏曲界的名演员和名乐师，所以他的胡琴从开始就受到很好的影响，打下了稳固的基础。

他十九岁那年，正式出台为他父亲王凤卿先生伴奏胡琴。凤卿先生唱的是汪桂芬先生一派，像《文昭关》这出戏就不容易拉。伍子胥复仇救国的心情，不但要在演员的悲壮声腔和激越神情上表达出来，而胡琴的衬、托、垫、补也应该为演唱者增加强烈的气氛。一般有经验的琴师对这出戏尚且感到不易措手，而少卿以一个初出茅庐的小琴师由于具有耳快、心快、手快的天才，却居然能够应付裕如。当时场面上的前辈都赞许他是后起之秀，前途未可限量。

一九二三年，我排演《西施》，当时我感觉到，京戏的主要伴奏乐器只有一把胡琴，显得有些单调，要想使它丰富一些，就采用了古乐中的大小忽雷以及我们自己创制的各种形式的弦乐器，经过试验，效果都不够好，最后觉得只有“二胡”比较柔和。二胡是南方的乐器，过去京剧舞台上，只有像《荡湖船》等属于滩簧系统的小戏里才用它伴奏，一般京剧里是没有用过的。我们决定把它加进去，就由少卿担任二胡

伴奏。在当年，场面上加进一件乐器，是一桩引人注意的事，少卿和我的琴师徐兰沅先生互相切磋研究，在这两种乐器的演奏方法上，做了缜密的安排组织。例如胡琴和二胡相差八度的关系上和繁简单双的交错配合上，都是通过不断实验而达到相得益彰的地步。《西施》演出后，当时有一部分较为保守的观众，曾用讽刺性的文字来反对这个新的创举，把它说成是“破坏成规”和“靡靡之音”。场面上的内行也认为二胡的声音掩盖了弹拨乐器的音响。但这些论调抵不过广大观众的日益欢迎，因此很快地就在各剧团当中得到推广。几年之后，大部分的旦角戏里都采用了二胡伴奏。二胡运用到京剧场面里来，少卿不但是创始者，而且在托腔方面也起了示范作用。抗战前，我所灌的唱片，都是徐兰沅先生拉的胡琴，少卿拉的二胡，至今为内外行所一致称赞，说他们是珠联璧合。

大家都知道我当年喜欢排演新戏，每排一出新戏，首先要解决的是如何编制唱腔，少卿在这方面给我的帮助最大。我们在集体创造过程当中，徐先生是经验丰富，见闻渊博，少卿是思想敏捷，往往能够独出新意，敢于创造。经验告诉我们：有些唱腔在小声试拍时，听上去很好，到了台上并不合乎理想；相反的，有些腔在低唱时并不出色，到了台上反而很能动听。有时候由少卿操琴，我在屋里唱，徐先生到院子里去听，用这种方法来判断这段唱腔是否完美；也有我唱的时候，就发现一些问题，然后三个人再一起研究进行修改。总之，少卿所设计的新腔，基本上都是能够适用的，并且

还有突出的地方，例如《生死恨》末场，他主张用〔四平调〕，有人认为这种调子不适用于悲剧的高潮中，而他很坚持，同时他对编剧执笔的许姬传同志说："请您在写词儿的时候，尽量用长短句，越是参差不齐，越能出好腔。"剧词编成之后，经他在唱腔的安排上很巧妙地把反调与正调交错使用，表达出韩玉娘如泣如诉的哀怨情绪，连我这个扮演者都被这种凄楚宛转的唱腔所感动了。

少卿为我伴奏胡琴，是一九四八年开始的。我在抗战时期停止了八年演唱，后来重登舞台，就觉得在唱时气力运用不如从前，因此我在换气、偷气方面下了工夫，和当年有很多不同之处，少卿能体会到这一点，在托腔时尽量使我不感到吃力。一九五三年的春天，我在天津工人文化宫演出，有一天演《别姬》，那天唱得很痛快。散戏后，我对少卿说："今天感到调门高一些。"他说："这一阵子我觉得您的嗓音很有富余，所以给您长了一点。自从去年由东北回来到现在为止，您已经长了一个调门，但我是一步一步试着给您长的，您已经六十岁了，不能不多加小心。"以上这些，可见他在工作中，对于我的表演随时密切注意着，根据实际情况来伸缩运用，使我能够顺利地完成任务。

少卿的指法、弓法，是深厚灵活兼而有之，有力量，有气派。他常对我说："每个音都要按得'鼓'起来，才有弹性，显得圆满好听。为什么有些人会拉'瞥'了呢？这就是由于指、腕的力量没有找到重心，所以听上去觉得呆板单调。"还有，操琴者讲究带字，譬如拉一个"工"字，能够借出别的音，就

显得丰富有味，但要带得自然，如果为带字而带字，拖泥带水，堆砌臃肿，就没有意义了。少卿在这一点上是做得不多不少，干净大方。他的伴奏技巧，并不专在一字一音的细节上着眼，而是从整体出发，巧妙地烘托着唱腔的韵味，表现了精力弥满，大气磅礴的风格。

少卿的胡琴，在掌握速度方面也是有独到之处的。他有两句话最能说明这个问题，他说："慢不等于'坠'，快不等于'慌'。"这就是行话所谓"坐得住尺寸"。他不单是唱腔托得好，就连拉个牌子如《醉酒》里的〔柳摇金〕和《别姬》里的〔夜深沉〕，也的确起着辅佐烘托的作用，增强了舞蹈气氛。总起来说，他在快的时候是从容匀净，慢的时候是紧凑绵密，特别是由快转慢、由慢转快的时候，都能够衔接无痕，使演唱者得以尽量发挥，毫无顾虑，达到血肉相连、舒畅和谐的境界。

少卿曾对我说："我们在台上合作了这么多年，有时候唱的、拉的、打的几方面的心气都碰在一起了，这一出戏拉完了，那种痛快的心情是难以形容的，但这种境界也不是每次都有的，还有时候想要格外卖力讨好，反倒显得矜持而不自然。"他这几句话都是从甘苦中得来的，我也何尝没有这种感觉呢？因为京剧的各种腔调，虽然有板位严谨地管住它，但这里面的快慢尺寸，抑扬顿挫，还是要由演员根据剧情的要求来灵活运用，不是千篇一律的。如果鼓师、琴师对演员的表演、歌唱不熟悉，就很难恰当地表达出剧中人的情感来。

少卿的胡琴艺术，是继承梅雨田（我的伯父）、孙佐臣两位大师的琴艺而以一种新的面貌出现的。他虽然尊重传统，但不迷信前人，所以一开始就有自立门庭的志愿，他不断地吸收了滦州影、大鼓的曲调，运用到京剧胡琴里，丰富和发展了胡琴艺术。当时曾引起一部分内行的非议。其实他不是生搬硬套，而是能够消化运用，有所抉择取舍的。在初期的创造中，当然不免有矜才使气的地方，由于他的天资聪明和深入钻研，使这些外来的曲调逐渐成为自己的东西，而听众的耳音也习惯了。在戏曲界他有许多学生和同好的传播，影响也是不小的。解放后，有我所灌的唱片和电台保留的录音胶带，大家可以从这些资料里听到他的胡琴艺术已经由绚烂渐归朴素，达到炉火纯青的阶段。今天，像他这样富有创造力的戏曲音乐工作者，在培养下一代和示范演出等方面，正可以做许多事情，却不幸以恶疾终止了他的可贵的舞台生命，这不仅是我个人失去了一个好的合作者，也是京剧音乐界难以补偿的损失。

少卿同志虽死，广大的听众还在想念他的精湛艺术。我希望从事京剧音乐的同志们继承他的遗志，学习他大胆创造的精神，把艺术推向前进，为迎接社会主义文化建设高潮而努力！

纪念斯坦尼斯拉夫斯基[①]

一九三五年我第一次到苏联表演的时候，见到斯坦尼斯拉夫斯基。那时候，他已经七十多岁了。我初次和他见面，就被他的诚恳谦和的态度和修养精湛的艺术家的风度所吸引。我们有过好几次谈话，交换彼此在艺术上亲身体验出来的甘苦得失。

我在莫斯科演出期间，他常听我的戏，同时我也到莫斯科艺术剧院观摩他导演的戏，他很客气地请我批评。

他一贯主张现实主义的表演，反对脱离生活的形式主义。他非常重视苏联民族形式的优良遗产，同时也善于吸取外来艺术的优点。

他认为教育下一代是重要的任务，并以实际行动表现了关怀后进的精神。我第二次到苏联时，他的学生告诉我说，直到他临终前一刻，还在和他的学生们仔细地谈着艺术上的问题。这种鞠躬尽瘁、钻研艺术的精神，真是我们学习的好榜样。

---

① 本文原载1953年1月17日《人民日报》，转引自《梅兰芳文集》。

他说要成为一个好演员或好导演，必须刻苦地钻研理论和技术，二者不可偏废。同时一个演员必须不断地通过舞台的演出，接受群众考验，这样才能丰富自己，否则就等于无根的枯树了。

斯坦尼斯拉夫斯基对我的启发和鼓励，深深地印在我的脑子里。回国之后，我时时想起他在艺术上的精心创造，和他的刻苦钻研的精神。

十七年过去了，一九五二年的岁尾，我参加了在维也纳召开的世界人民和平大会。中国代表团在归国途中经过莫斯科，受到苏联对外文化协会热烈亲切的招待。一月七日，我参观了斯坦尼斯拉夫斯基博物馆，这使我对这位伟大的艺术家的印象更深刻了。

博物馆的负责同志是斯坦尼斯拉夫斯基的秘书。他首先把我们引到卧室，房内陈设位置与十四年前的是一样，非常朴素。房门口有一个小书桌，是老先生二十八岁时表演莎士比亚的戏中所用的道具，后来就摆在卧室里日常应用，还有一只手提箱，是演戏时装道具的。对着窗户，有一座壁炉，旁边又砌了一座方形的泥炉。老先生当年为了节省燃料，另外砌了这座泥炉。秘书指着壁墙横摆着的一张单人木床说："老先生就是在这张床上逝世的。"听到这里，我低下头，对着这张床，我觉得眼眶里湿润了。

我们又到了一间陈列室，这里陈列着老先生早年表演莎士比亚的戏所用的道具，其中有全身披挂的钢制甲胄。墙上挂着他的剧照，都是同一时期所演的戏。挂在另一个房间

里的一张剧照是非常吸引人的。他扮演高尔基《夜店》中的一个角色，趴在阁楼上，后面一只脚跷起，皮鞋底有一个洞，露出里面的脚趾。

《智慧的悲哀》又名《聪明误》，是俄国作家葛里鲍耶多夫的名著。斯坦尼斯拉夫斯基曾表演这个戏里的奴隶主。墙上挂着三张剧照，三个扮相是截然不同的。据说第一帧是一般演员的扮相，第二帧是经过他创造改扮的，我们觉得比第一帧的讽刺性要浓得多。第三帧的形象，刻画更深，一看就会对这个剧中人发生憎恨的情感。从这里我们就可以看出斯坦尼斯拉夫斯基对于奴隶主这个人物，是以高度的憎恨情绪来刻画的，同时也可以看出他对于被奴役的农民，是怀着多么深厚的热爱和同情。

在另一个陈列室里，陈列着许多文件，其中一封是他向全体工作人员道歉的信（因为有一次，他到场晚了）。还有一封是他自我检讨的信，因为他有一次演戏，在台上忘了台词，冷场两分钟。从这些文件里，可以看出这位伟大艺术家的严肃工作态度和自我批评的精神。

有一个珍贵的文献是契诃夫所写剧本的原稿，上面经过斯坦尼斯拉夫斯基亲笔删节的。据说当时曾有过一些争执，老先生说大家要守纪律，他有权处理这件事。

有一个玻璃柜里，陈列着一张斯坦尼斯拉夫斯基剃了胡子的照片，旁边放着一封他向他夫人道歉的信。据说当年俄国男子有必须修饰美髯的风气。他在信里这样说："胡子是属于你的，但是我现在因为要扮演某一个角色，不得不剃

去胡子，请你原谅。”从这封信里，也可以看出老先生的风趣。

这时候，博物馆的秘书引进两位主人，是斯坦尼斯拉夫斯基的儿子和女儿。我们彼此叙说了当年的友谊，他们很亲切地邀我们到他父亲生前起坐的书房里。我把我的《舞台生活四十年》送给馆内一本留作纪念，还在一张纸上写了几句追念老先生的话。他们从书柜内取出当年我在莫斯科送给老先生的一本书、脸谱模型和戏装泥人，要我解释给他们听；又特别挑出一个他父亲生前最喜爱的泥人，拿给我们看。

另一间房子里，都是斯坦尼斯拉夫斯基夫人的剧照，他过去也是一个名演员。有一张合家欢聚的照片，上面两个小孩子，就是现在站在我们面前的两位中年人。

我们最后走到客厅，这里有一个小戏台，靠墙放着三把椅子。我说这间房很眼熟，从前我好像到这里来过。斯坦尼斯拉夫斯基的家属拿出一张我和老先生在这间房里合照的照片，下面是老先生亲笔记载的年月日，是一九三五年三月三十日。我坐在一张高背椅子上，老先生坐在右手的椅子上。他们把这张珍贵的照片，很郑重地赠送给我，我请他们两位签了字，留作纪念。博物馆的秘书又拿出一张照片，是这间房子的全景。华丽精致，与现在的不同。据说老先生住进来以后，曾说：“这样一间华丽的客厅对我没有什么用处，”他就把它改成小型的剧场。演出的时候，他还亲自拉幕、照料场子。这所房子，有一百年以上的历史，是苏联政府

赠给斯坦尼斯拉夫斯基的。

我这次到莫斯科的第一天，名导演柯米萨尔热夫斯基告诉我说，斯坦尼斯拉夫斯基在导演最后一个戏的时候，还对演员和学生们提起我的名字。我听到了这几句话，既惭愧，又感到莫大的鼓舞。去年秋间，我曾重读斯坦尼斯拉夫斯基的名著《我的艺术生活》和《演员自我修养》，对他的“体系”有了进一步的了解，今后我要更深入地向这位伟大的艺术家学习。

回忆斯坦尼斯拉夫斯基和聂米洛维奇·丹钦科[1]

——为斯坦尼斯拉夫斯基—聂米洛维奇·丹钦科音乐剧院年鉴作

1954 年正当中国人民庆祝国庆五周年的时候，苏联展览会隆重地开幕了。为了配合这个展览，苏联国立莫斯科斯坦尼斯拉夫斯基与聂米洛维奇·丹钦科音乐剧院全体人员三百六十多人，在剧院院长、俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国功勋演员波利雅可夫率领下，到北京来作访问演出。在天桥剧场前后演出了三个歌剧、三个舞剧，使得我们有机会看到苏联在歌剧和舞剧艺术方面的高度成就，他们还和我们举行了多次的座谈，把他们宝贵的丰富的革新经验介绍给我们，这对我们戏剧事业的发展有很大的帮助。我看了他们全部的演出，在《巴黎圣母院》的舞剧中，我看到从阶级关系上，集中、突出地重新处理了这个题材。改编的《天鹅湖》

---

① 本文写于 1955 年 3 月，转引自《梅兰芳戏剧散论》（中国戏剧出版社，1959 年）。

恢复了许多被删掉的原著者柴可夫斯基的音乐篇章，更有意识地创造了白天鹅形象。我记得斯坦尼斯拉夫斯基在他的《创造性艺术的体系与方法》文中说过："我要和大家分享我的经验并把这些经验应用到歌剧上去。"这次所看到的歌剧、舞剧，演员们在舞台上创造的活动，使我感到斯坦尼斯拉夫斯基这句话是一天一天丰富地发展起来。特别引起我无限深长的回忆，是看到歌剧《奥涅金》；当这个戏演毕，我到后台向音乐剧院同志们道谢，他们笑着问道，您看到戏里面的四根柱子有何感想？我说："我懂得，我完全懂得这四个柱子的意义，这是你们为了追念斯坦尼斯拉夫斯基在艺术思想上的巨大成就，而把它设计在这个名剧中去的。"他们听了我这句话，就一齐向我说："对了。"

我记得 1935 年我带了剧团访问苏联时，受到苏联人民和文艺界的热烈欢迎，这是一次具有历史意义的文化交流。在招待我们的委员会名单上第一位就是斯坦尼斯拉夫斯基，第二位是他亲密的战友聂米洛维奇·丹钦科。

当时我在欢迎会上看到了两位老先生的风采，并听到了他们的欢迎致词。又在另一次座谈会上，听到聂米洛维奇·丹钦科对于中国戏的评价和鼓舞，他并且告诉我他和斯坦尼斯拉夫斯基两个人在沙皇时代创立艺术剧院时候受到的政治上的层层压迫和旧型剧院的种种阻碍情形，他又谈到他和斯坦尼斯拉夫斯基如何密切的合作，在民族艺术传统的基础上，进行社会主义现实主义的革新和创造的艰巨过程。

有一天下午我们约定到斯坦尼斯拉夫斯基家里去访问。这是一所古老的房子，环境很安静，我们的汽车在街门口停下来以后，还得再走一段路才到了他的住宅门口。老先生站在门口欢迎我们。他一见就紧紧抓住我的手，有一分钟之久，眼光充满着热情，露出神交已久的神气，当时我很激动，却想不出一句适当的话来，我们两个人携着手走进他的书房。

书房很宽敞；左边摆着一张大书案，右边墙下摆着一列很长的书柜，里面摆满了书籍。我先把从北京带去的几个泥塑戏装人形、一套脸谱和一部关于我自己的表演论文集赠送给他。老先生非常高兴，赏鉴了半天，问了一些戏装泥人所表演的故事以后，就亲手郑重地安放在书架上。

我坐下来以后，才有机会仔细瞻仰这位白发苍然的戏剧大师。这时他已经七十开外了，虽然多病，看起来精神还很好。态度是庄严肃穆的，可是却又和蔼可亲，从他的富于感情的面貌上，可以想象出他当年表演时候的神采。

我们先谈中国戏曲的源流和发展情况，中间不断涉及他在看了我的表演以后感到有兴趣的问题。老先生理解深刻的程度是使人惊佩的。对于另外一个国家的民族形式的戏曲表演方法他能够常常有精辟深刻的了解，譬如他着重地指出“中国剧的表演，是一种有规则的自由动作”，这还是从来没人这样的说过。

老先生还备了茶点。我们一边吃一边谈，感到非常愉快。彼此的感情交流，如同在他乡遇见老友一般。谈话进行

了相当的时候，下面有人来请斯坦尼斯拉夫斯基去看他导演的一个古典剧《奥涅金》当中的两幕，再作一些必要的审查。老先生约我们一起下楼到他的客厅里去。这是一间大客厅，内有四根柱子，在客厅的尽头，改装了一个小型的舞台，靠墙放着三把高背的椅子，戏排完之后，我们还在这里照过一张像。

我们坐在戏台前面临时摆好的一排椅子上面看戏。老先生聚精会神地看着台上表演，从他的手势和面部表情上可以看出他对工作一丝不苟的态度。他认为满意的，就对坐在他身旁的秘书点头，他觉得不满意的地方就小声地、仔细地说出他的修改意见，那位秘书都记在笔记本上。戏排好以后，已经快天黑了，我们就告辞出来。这一次访问，斯坦尼斯拉夫斯基慈祥而又严肃的面影，忠于艺术的态度，给了我深刻的印象。

斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦科两位老先生，还招待我们剧团看他们导演的名剧。如《樱桃园》、《海鸥》……等戏。那一次访苏期间我的收获是：初步懂得了为什么苏联人民、党和政府要这样重视他们，尊敬他们，懂得了为什么全世界进步的戏剧艺术工作者要研究他们的学说。

十七年以后，1952 年的岁暮，我参加了在维也纳召开的世界和平大会。中国代表团在归国的途中经过莫斯科，受到苏联对外文化协会的招待，我们在苏联度过了 1953 年的新年。这时候斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦科都已经逝世了。这两位为人类创造精神财富的大师可惜没有亲眼看见今天世

界爱好和平人民的伟大成就。

我参观了斯坦尼斯拉夫斯基的故居,使我更加深了对他们的追念。我们虽然不可能再晤面谈话,但我们的友谊是永恒的。

斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系现在已经成为全世界进步的戏剧工作者一致遵循的正确创作道路了。可是在他的生前这个体系的形成和发展还是在长期的困难中斗争过来的,体系的生命开始于资产阶级时代而成熟于苏联社会主义时代,他接受和发展了十九世纪古典现实主义的传统,从俄罗斯和西欧的许多伟大戏剧家的创作中找到创作方面的要素,建立起演剧发展史上从来没有过的完整体系。这个体系是俄罗斯和西欧舞台名家创作的总结,是全面演剧发展的历史总结,把演剧提到新的最高的阶段。

从他的经典著作中所看到的:教人如何从现实生活中和古典艺术成果中吸取材料。怎样利用松弛,如何与同台人情绪交流,把握动作贯串线,引导自己到下意识的境界中。我曾经对这一系列的创造过程和表演法则做过一些研究,觉得过去我们有些优秀演员所谈的心得有很多暗合之处,就是我在舞台上,一生所体会到的,和斯坦尼斯拉夫斯基体系也是相通的。因此我深深地感觉到作为戏剧工作者必须认真学习斯坦尼斯拉夫斯基表演体系,我常常和我们京剧演员们谈起,学习斯坦尼斯拉夫斯基体系,假使存在着一个适合哪一种戏剧和不适合哪一种戏剧的观念,那是极端错误的。斯坦尼斯拉夫斯基自己说过:“我的体系并不是一些

写定了的规则。”他又说：“我的体系，无疑地像世界上许多其他体系那样，所能做到的只是帮助演员去发现本来就有的种种力量，教他观察这些力量是怎样地在活动，在他自己情感与思想所造成的混沌中找出一条路来。”所以说，这不是教条而是所有全世界演员的行动指南。作为京剧演员，学习这个体系是十分必要的。

去年，我国文化部和中央戏剧学院举办了导演干部训练班，并邀请苏联戏剧家到北京来把斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系教给中国的导演和演员，京剧院的导演干部也参加了学习。在这种环境影响下，有很多京剧工作者也主动地钻研斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦科两位老先生的戏剧理论。我认为这是一个非常好的开端，将来两位老先生的演剧理论在中国京剧的艺术领域内还有更大的发展。丹钦科在他的回忆录中曾说过：“在全世界最大的剧场，都采用这种新的制度作为他们理想的准则，够多么好啊。”这个伟大的愿望快要逐步实现了。斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦科两位老先生虽然已经去世，但他们的名字，他们的思想体系，他们的事业还活着。还活在莫斯科艺术剧院，活在苏联整个戏剧艺术当中。活在全世界戏剧队伍当中。我要继续学习斯坦尼斯拉夫斯基先生的经典著作，把他的体系适当地运用到中国戏曲里，使我们传统的表演艺术得到新的营养，同时，把我们的戏曲遗产，也用科学方法整理出完整的体系，来为社会主义文化建设事业服务。

首次访问苏联时和爱森斯坦的交谊[①]

1934 年 3 月下旬，我接到戈公振先生从莫斯科寄来一封信，大意说，苏联对外文化协会方面听说您将赴欧洲考察戏剧，他们希望您先到莫斯科演出，您若同意的话，当正式备文邀请云云。我即复了一电："苏联文化艺术久所钦羡，欧洲之游如能成行，定必前往，请先代谢苏联对外文化协会之厚意，并盼赐教。"以后几经函电磋商，到了 12 月底，南京苏联驻华大使馆汉文参赞鄂山荫送来苏联对外文化协会的邀请书，我即复电答应他们的邀请，前后经过一年的筹备，到1935 年 3 月 21 日始由上海动身。

我们梅剧团到苏联访问演出，与前几次赴日、美旅行演出的性质是不同的。苏联人民和政府，以欢迎文化代表团的热情来接待我们。虽然当时苏联全国人民节衣缩食，为提早完成第二个五年计划奋斗，但对我们这批远客的款待，是十分丰盛的。

苏联政府特派北方号专轮到上海来接我们，同船的还

---

① 本文节选自《我的电影生活》(中国电影出版社，1984 年)。

有当时驻苏大使颜惠庆先生和赴苏参加国际电影节的电影明星胡蝶女士。我们到达海参崴后，受到州长隆重而亲切的招待，当我们在旅馆里休息的时候，无意中看到上海2月25日《时事新报》，上面有一篇苏联文学艺术界人士就我赴苏演出对记者发表谈话的报道文章，其中有苏联著名电影导演爱森斯坦对记者的两段谈话。

爱森斯坦说："四百年来中国戏剧的现实主义，比日本的歌舞伎旧剧较为纯粹些，所以它影响苏俄现代戏剧的潜能性很大，不过，很明显的我们并不期待要模仿梅兰芳氏的风格。"记者问他说："苏俄戏剧家对梅兰芳虽然这样深切的注意，但是寻常观众的态度又怎样呢？他们能否欣赏梅氏的创作？"爱森斯坦回答说："语言问题并不能隔阂苏俄观众对梅兰芳所感的兴趣。格鲁吉亚国家剧团在莫斯科和列宁格勒也是很受观众欢迎的。其余像犹太、亚美尼亚、白俄罗斯的戏剧，在这两大城市里，也并没有发生语言上的困难。"从这段谈话可以看出，爱森斯坦虽然还没有亲眼看过中国戏，但在观念上，对我国历史悠久的古典戏曲艺术是十分重视的。

我们在海参崴停留了一天半，稍事休息，便于3月2日下午换乘西伯利亚的火车向莫斯科进发，沿途看到每一辆车上都悬挂着第二个五年计划的图表，车站上堆着收割机、耕地机、播种机等农业机械及大量的木材、钢材及载重汽车等，这种和平建设的情景给了我极其深刻的印象。一路上看到工人、农民和红军，感觉到他们在艰苦环境中奋斗，充满着胜利的乐观和信心。还看到车站和街头贴着梅兰芳剧团

在莫斯科表演六天的广告。

3月12日车抵莫斯科，月台上站满了前来欢迎我们的苏联朋友，苏联对外文化协会的负责人首先向我们献了花，跟着，苏联外交人民委员会、苏联国家戏剧协会的代表都涌上来把鲜花塞到我们怀里，霎时炭精灯的强烈光芒直照到我们脸上来，摄影师们忙碌地摇动他们的摄影机拍摄新闻片。在滚滚人潮中，我们被簇拥着走出车站，苏联对外文化协会主席陪我们坐上汽车，一直把我们送到大都会饭店。还有部分团员，则由另外一些人招待住到新莫斯科旅馆。

3月14日苏联对外文化协会为我们举行了招待午餐，参加午餐的有苏联驻华大使鲍格莫洛夫，苏联外交人民委员会的负责同志以及"欢迎梅兰芳委员会"的全体委员。戏剧界方面有著名的戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基、聂米洛维奇·丹钦科、梅耶荷德、泰依洛夫、特烈蒂亚柯夫；电影界方面有著名导演爱森斯坦等人。席间苏联对外文化协会主席致欢迎词，颜惠庆先生讲了话，我致了答词，欢迎委员会的委员也纷纷发言。爱森斯坦在他的热情洋溢的发言中谈道："……以梅兰芳为代表的中国戏剧艺术，可供苏联电影界的借鉴；更希望彼此为戏剧、电影的艺术质量而奋斗。"他还说："联合苏、中两国民族的力量，定能创造出一种新人类的艺术来。"

饭后，主人请我们看电影，我与爱森斯坦坐在一起，他是一个极为热情的人，所以我们一见如故，非常谈得来。

首先放映的是我们剧团到达莫斯科车站的一段新闻

片，爱森斯坦告诉我，这是他在车站亲自指挥拍摄的。接着放映苏联名片《恰巴耶夫》(该片后在我国放映时译名为《夏伯阳》)，因为我们不懂俄语，他们特地找来一位懂中国话的苏联朋友替我们翻译。放映前，爱森斯坦告诉我："这是苏联很成功的一部影片，不仅思想内容深刻，戏剧性强，人物性格也鲜明可爱，你看了一定会喜欢。"果然，《恰巴耶夫》的第一个镜头就紧紧地吸引了我……

看完了电影，我对爱森斯坦说："我以前看苏联电影比较少，想不到你们的进步如此之快，拿这部影片来说，不仅故事内容动人心魄，编剧、导演、演员的技巧也都极好，它从头到尾把我们整个带进戏里去了。虽然，我们很不愿意看到这位可敬可爱的英雄战死沙场，但影片却并未给人以悲观的感觉。"爱森斯坦说："这部影片是由两个瓦西里耶夫合作编导的，他们并不是亲兄弟，由于艺术上的合作，就比亲兄弟还要亲密。他们都是苏联革命后培养起来的艺术家，《恰巴耶夫》的成功，是和这两位优秀的青年编导的才能紧密联系着的。"这几句话和影片《恰巴耶夫》一样，同样给了我极其深刻的印象。爱森斯坦还对我说：这部片子在前些日子苏联举行世界电影选赛时获得第一奖，并给我介绍扮演夏伯阳的巴保其金以及苏联电影界的其他演员们，我还和他们照了相。

我们的剧团从 3 月 23 日起在莫斯科音乐厅正式公演六天，我个人主演的有六出戏：《宇宙锋》、《汾河湾》、《刺虎》、《打渔杀家》、《虹霓关》、《贵妃醉酒》；还表演了六种舞：

《西施》的羽舞、《木兰从军》的“走边”、《思凡》的“拂尘舞”、《麻姑献寿》的“袖舞”、《霸王别姬》的“剑舞”、《红线盗盒》的“剑舞”① 等。

演出的第五天下午，我见到爱森斯坦，他说：“我想请您拍一段有声电影，目的是为了发行到苏联各地，放映给没有看过您的戏的苏联人民看。剧目我想拍《虹霓关》里东方氏和王伯当对枪歌舞一场，因为这一场的舞蹈性比较强。”我说：“我同意您的意见。这次我在莫斯科、列宁格勒两地，只规定演出十四天，向隅的观众很多，我感到抱歉。这样做，能够使中国的戏剧艺术通过银幕更广泛地与苏联观众见面，是非常有意义的。但最好是等我演完戏后再拍电影。”爱森斯坦说：“您的日程，此地演到 3 月 28 日止，我想 29 日开拍，怎样？”我说：“一切听您的安排。”他最后笑着说：“现在我们是好朋友，等到拍电影的时候，您可不要恨我呀！”我也笑着对他说：“何至于如此！”他说：“您不知道，演员和导演，

① 《红线盗盒》的故事写唐朝两个节度使——田承嗣与薛嵩，二人是亲戚，田承嗣为了扩张势力，率领重兵窥境，薛嵩自料不敌，非常忧郁。侍女红线自告奋勇，单身夜入田营，盗得田卧榻上的宝盒而归。薛嵩遣飞骑把宝盒送还田承嗣，田大惊，即来拜访，并要求见盗盒人，薛命红线出见，红线当筵细述盗盒情况，田闻言，为之胆寒气沮，遂撤兵而去。这出戏，我初演时是根据昆曲老本，后来我改为京剧。添了红线在筵前舞剑的场面，先舞单剑，以后改为舞双剑，但是舞剑的套子、音乐牌子都和《霸王别姬》不同。我在国外演出《霸王别姬》的片段时，舞剑时有霸王在座，《红线盗盒》则只我一人独舞。

在摄影棚里，常常因为工作上意见不合，有时会变得跟仇人一般哩！”

29日晚饭后九点钟的时候，我和朱桂芳（扮《虹霓关》里的王伯当）、徐兰沅（胡琴）、何增福（打鼓）、罗文田（大锣）、霍文元（三弦、二胡）、孙惠亭（月琴、唢呐）、唐锡光（小锣）、崔永奎（笙）、韩佩亭、雷俊（化妆）、刘德钧（服装）等一同到了莫斯科电影制片厂，爱森斯坦候在门口接我们进去，随即开始研究拍“对枪”一场的身段和部位，爱森斯坦说：“这次拍电影，我打算忠实地介绍中国戏剧的特点。”我说：“像《虹霓关》这场‘对儿戏’，有些舞蹈动作必须把两个人都拍进去，否则就显得单调、孤立。所以我建议少用特写、近景，多用中景、全景，这样，也许比较能够发挥中国戏曲特点。”爱森斯坦说：“我尊重您的意见。但特写镜头还是需要穿插进去的，因为您知道苏联观众是多么渴望清楚地看到您的面貌啊！”我说：“拍电影应该服从导演，我们就听您的指挥吧！”

我们化好了妆，就把“对枪”的部位先走给爱森斯坦看，他说：“拍摄这一段兵器舞蹈，只能一气呵成，否则就贯串不起来了。我正在想办法如何把特写镜头插进去。”我说：“《虹霓关》‘对枪’一场，东方氏一共唱八句，一句‘倒板’，七句‘原板’：

（西皮倒板）在阵前闪出了伯当小将，（原板）亚赛过当年的潘安容装，赛韦陀，赛韦陀少了降魔杵杖；似

吕布，似吕布缺少了画戟银枪。爱他的，爱他的容貌相盖世无双，有几句衷肠话与你商量，你若是弃瓦岗随奴归降，奴与你配夫妻地久天长。

前面四句是与王伯当一面打一面唱对做舞蹈身段，这一套舞蹈动作是非常严密紧凑，无法分开的。从‘爱他的容貌相盖世无双’起是东方氏向王伯当表示她的爱慕之意，这时可以酌量拍几个特写镜头。”爱森斯坦同意我的想法，他说：“我就根据这个原则来分镜头，但前面的二人舞蹈以及雕塑式的姿势，也可以酌量使用特写镜头，总以保存艺术完整，同时又能突出您的面貌为目的。”

因为拍的是有声电影，所以事先需要试音，录音筒是悬挂在空中的，乐器的震动有高低强弱，乐队的位置就不能像演戏时那样集中在一起，例如单皮鼓、大锣的位置要远一些，胡琴的位置要近一点，都由现场专管录音的技师来安排。

在布置灯光位置的时候，特烈蒂亚柯夫提议：梅兰芳先生与爱森斯坦这一次的合作，是值得纪念的事，应该摄影留念。我和爱森斯坦就在带门帘的绣花的幕前、两旁格扇前面挂着宫灯、地下铺着台毯的演区里照了相，又请特烈蒂亚柯夫加入，三人合影。

正式开拍时大约已接近午夜。处理镜头的方法，比在美国拍《刺虎》时又复杂了许多，镜头的角度、远近，变换频繁，拍了停，停了拍，斟酌布置的时间耗费得相当长，使演员感

到加倍吃力,因为在戏台上“勒头”的时间是有限度的,拍电影的时间就要看拍摄时顺利与否来决定,所以不免心中有些嘀咕。我记得“赛韦陀”那一个两人把枪搁在臂弯里同做合掌蹲身的身段,拍的时候觉得很好,拍了以后发现镜头角度不够准确,导演只得教我们重拍;“画戟银枪”的身段,又因为枪尖出了画面,爱森斯坦说:“这是大毛病,非重拍不可。”这时,大家的情绪已渐渐不能稳定了,最后一个镜头,因为录音发生问题,一连拍了两次,爱森斯坦还是不满意,要拍第三次,这时乐队的同人就稳不住了,打鼓的已经把紫檀板收进套子里去,而我当时也因头上的水纱网子已经勒了五个多钟头,感到异常疲劳,想要赶快卸妆休息。这时,爱森斯坦走到我面前,亲切而诚恳地对我说:“梅先生,我希望您再劝大家坚持一下,拍完这个镜头就圆满完工了。这虽然是一出戏的片段,但我并没有拿它当新闻片来拍,而是作为一个完整的艺术作品来处理的。”我听了他的话,为他的诚挚的态度和一丝不苟的精神所感动,立刻振作起来,我说:“您看好镜头,马上再开始拍摄,我们一定把它拍好为止。”

拍完最后一个镜头,我正在卸妆,爱森斯坦走过来笑着说:“前天我对您说的话,现在证实了吧!我相信在这几个小时之内,梅剧团的艺术家们一定在骂我了。”我说:“刚才我的确有这个意思,现在仔细想一想,觉得您这样做是对的,因为等到上了银幕以后,看出毛病是后悔不及了。”

爱森斯坦说:“在这短短一天的合作中,我已感到您是一位谦逊的、善纳忠言的演员,您如投身电影界,也必定是

一位出色的电影演员。”我就问起苏联电影演员的情况，他说：“在默片时代，电影界的男女演员约两千多人，其中除一部分临时演员外，大半是专业的。自从有声电影盛行后，影片中的主角常常不得不延聘舞台演员来担任，但他们夜间须在舞台上演出，致影片生产速率减退，现在我们正在训练基本演员，企图改变借重戏剧界的情况。”他又谈道：“苏联的党政领导，非常重视文化事业，认为电影是宣传、教育的最好方式，因为它能够普及，以后将投入更多力量。”我说：“电影事业的发达，是世界潮流所趋，诚如尊论。1930 年我在美国演出时，有声电影刚刚兴起，许多舞台演员被电影公司所延揽，舞台剧也次第搬上银幕。有人颇抱杞忧，认为长此以往，舞台剧将被电影取而代之。我以为戏剧有其悠久的历史与传统，如色彩方面，立体方面，感觉方面都与电影有所不同，电影虽然可以剪接修改，力求完善，但舞台剧每一次演出，演员都有机会发挥创造天才，给观众以新鲜的感觉。例如我在苏联演《打渔杀家》就与在美国不同，因为环境变了，观众变了，演员的感情亦随之而有所改变，所以电影对舞台剧‘取而代之’的说法，我是不同意的。”爱森斯坦说：“您的话深得我心，这两种艺术必将相互影响，长期并存。苏联的政策，电影与戏剧都要负起教育广大群众的责任，所以它们的内容必须是社会主义的内容，其对象则以工农群众为主。同时，内容与技巧必须并重，这样才能于潜移默化中使观众得到鼓励，受到教育。”

从他的谈话中，我才初步了解到苏联政府花很多的经

费提倡戏剧、电影及其他文化事业，目的都在于教育，这一点与欧美各国的商业化性质是根本不同的。

拍完电影后第二日，我们乘火车到列宁格勒，在那里演出了八天，然后回到莫斯科，4 月 13 日在莫斯科大剧院又演了一天，这一天的演出是应苏联对外文化协会特别要求临时添加的，本来不在预定日程之内。

4 月 14 日，离开莫斯科的前一天，我们假苏联对外文化协会邀请苏联文艺界开了一次座谈会，请他们提出对中国戏的看法与批评，座谈会由苏联戏剧艺术大师聂米洛维奇·丹钦科主持，他先讲了一些简短的感想，然后要求参加座谈会的同志们踊跃发言。许多文学家、戏剧家、音乐家都先后热烈地讲了话。爱森斯坦也谈了他的感想，他说："起初我听说东方的戏剧都是一样的，我曾经看过日本戏，现在又看了中国戏，才明白日本戏与中国戏之不同，犹如罗马之与希腊、美国初年之与欧西。在中国戏里喜怒哀乐虽然都有一定的程式，但并非呆滞的。俄国戏剧里的现实主义原则的所有优点，在中国戏剧里面差不多都有了。我看中国戏确有许多特长，为什么在中国的电影中没有吸取呢？俄国的电影，将采用中国戏的方法来丰富表演。我希望梅先生回国之后，能够培养许多新的人才出来，使这优美的中国戏剧能够继续和发展下去。"他停顿了一下，接着又摘要复述他在发表的文章中的一些观点说："梅先生不仅是表演艺术家，而又是一位学者，他正从事研究如何发展古代舞台艺术综合性的特点，这种特点就是有声有色地完成动作、音乐和古装的

结合。但梅先生不是复古主义者,他还以新的内容来充实传统形式,在新编的剧目题材中,涉及社会问题。金格林先生曾指明此点,他从梅先生所编的大量剧本中,指出某剧涉及妇女社会地位低贱问题,某剧向落后宗教迷信与成见做斗争,善于运用传统形式和历史故事来比喻现代问题,使古典的中国戏剧具有特殊的生气。而且,艺术家往往只适宜扮演某种角色,梅先生却能扮演各种类型的人物,惟妙惟肖。从金格林先生的论述中,可以看出梅先生是密切注视和研究古代和现代各个时期的历史背景、风俗习惯,具有丰富的生活经验和敏锐的观察力,以精练的艺术创造出许多典型的女性形象,活跃于中国及国际舞台上。"爱森斯坦最后说:"传统的中国戏剧,必须保存和发展,因为它是中国戏剧艺术的基础,我们必须研究和分析,将它的规律系统地加以整理,这是学者和戏剧界的宝贵事业。"

爱森斯坦这段扼要精辟的话,给了我很大的鼓励和很深的印象,因为他对中国戏的看法和估价是精辟而准确的。直到今天看来,他所指出的问题,还是切合实际情况而也是我们正在努力探索前进的方向。

爱森斯坦同志和其他同志虽已逝世多年,但当我写这篇回忆录时,许多值得追忆的往事,还历历如在目前。我们相聚的日子,只不过短短的一个多月,而我们的友谊和我对他们的怀念,却是深厚绵长、永恒无穷的。

和乌兰诺娃的会见[①]

1935年，我第一次访苏的时候，见到杰出的芭蕾舞表演艺术家乌兰诺娃，就看过她的《天鹅湖》。十七年后，1952年中苏友好月，她到中国来访问，我又看到了她的精彩的舞剧，那一次她还参观了首都的中国戏曲学校，当学生在排演场练功的时候，我向她具体地介绍了中国古典戏曲演员学艺的过程，我们的学生表演白蛇传给她看，最后大家一起在舞台上照了相。

苏联的戏剧家都欣赏中国戏里面虚拟的骑马、划船、上楼、下楼的动作，以及多变的手势。在中苏友好月的联欢日子里，我招待苏联文艺界，演出《醉酒》。当我演毕卸妆时，乌兰诺娃到后台向我道乏，她说："我非常喜欢中国戏里的手势，像《醉酒》虽然穿的是宫廷服装，有长袖掩盖着双手，但是您偶尔有几个露手的动作是那么有着强烈的、醉人的吸引力。"她拉着我的手仔细地看，最后她说："您的手，还是和

---

① 本文原载1957年12月25日《人民日报》，转引自《梅兰芳戏剧散论》。

一般演员的手差不多，没有什么秘密。”

1952年的岁末，我从到维也纳参加世界和平大会的归途中经过莫斯科，受到苏联保卫和平委员会的招待，度过了1953年的新年。下车的时候，首先看到乌兰诺娃同志在人丛中走到我的面前，向我道辛苦，并祝贺我参加世界和平大会的胜利归来，他们送我上了汽车。事后苏联的一位能说中国话的记者告诉我：“近年来乌兰诺娃同志为了保持她的表演的完整饱满，对于身体的休养，特别注意，因此轻易不到车站和机场迎送宾客，这次到车站来欢迎梅先生，可以看出你们友谊的深厚。”

1957年11月，我国劳动人民代表团到莫斯科，下了飞机就参加苏联最高苏维埃庆祝十月革命四十周年的会议，听到了苏联领导同志和兄弟国家的代表们，还有我们毛主席的祝词，对于十月革命为人类造福的重大意义都作了精辟的阐发，这些响亮的声音，打到每一个人的心弦上。在红场观礼台上，看到了社会主义先进工作者的壮阔雄伟的步伐，行列中的多种多样的火箭，吸引了所有的观礼者。我们还看到了苏联的人造卫星，这与第一颗人造卫星是姊妹，现在陈列在天文馆里。在这样庄严、隆重、狂欢的节日里，大家除了开会、参观的集体活动之外，我们还忙里偷闲到苏联文艺界的朋友们的家庭里做客，在好客的木偶剧院院长奥帕拉兹卓夫家里，在作家波列伏依家里，受到他们亲切的招待。西蒙诺夫同志在百忙中也赶到波列伏依家和我们叙谈，还有几次富有诗意的文酒小会，都充满了友好与欢乐。在这

篇短文里我想着重谈谈我再次和乌兰诺娃的会见。

在一次晚会上，我又看到乌兰诺娃的一个短的舞剧，她的精湛的表演，可以说是“状如明月、体似轻风”。使我想起中国古书上所说的赵飞燕能作掌上舞，但无从看到这种古代的舞蹈，今天仿佛出现在我们的面前了。

另一天她演一个大型舞剧《红罂粟花》，事先我没有知道，临时找不到入场券，我通过接待的单位表示要访问她，经过联系后，约定在莫斯科大剧院见面。我听说她还经常到大剧院的舞台上练功，大约她不愿放弃一天的练习，所以在那里会客。

我顺便在这里介绍一下芭蕾舞演员的艺术生活。芭蕾舞是一种艰苦的艺术劳动，全身的力量都集中在脚尖上，比起中国古典戏曲里面花旦的支跻，还要吃力，饮食睡眠，都须严格控制，保持体重的标准。在前几年中苏友好月，苏联文化代表团到中国来访问，大部分团员是坐火车来的，乌兰诺娃却乘坐了飞机，据说，如果接连在火车上生活十天，吃了睡，睡了吃，一则体重会增加，二来就无法练功，对于她是不相宜的。芭蕾舞演员的艺术年龄，一般在三十到四十岁之间，乌兰诺娃早已超过了这个年龄，这是一个奇迹，苏联人民尊之为国宝，不是偶然的。

前年另一位苏联的芭蕾舞演员列彼辛斯卡娅到中国来访问，我到北京饭店拜访她，谈了些关于芭蕾舞的表演技术问题，她告诉我，这次随着文化代表团到中国来访问，主要是游历、参观，并不表演，但她每天早晨和晚上，都要花上几

十分钟的时间来练习芭蕾舞的基本动作，因为一个月的访华期间，如果缺功不练，在艺术上是一种损失。

乌兰诺娃曾经说过："我开始舞蹈生涯之初，技术占了我的主要注意力，占了我绝大部分的时间和精力，但是这种锻炼绝不是朝着杂技的方面发展，而是要提高技术，掌握更多的舞台动作，从动作的连续性和自然的衔接，好像流水一般的转变，具备了这样的能力，才能表现出伟大的感情来，舞蹈才会是概括化并富有诗意的。"

当我们看到乌兰诺娃表演时，我们不仅欣赏她的卓越的舞蹈技术，而且感觉到，通过这种技术，诗意地表现出人的真挚而深邃的感情。

在一个晴朗天气的上午，我和田汉、老舍、阳翰笙、王昆等几个人到了莫斯科大剧院，乌兰诺娃站在楼梯边欢迎我们走进会客室。

我把带来的一本彩色套印的《中国戏曲服装图案》送给她，她非常高兴，一边阅看，一边对我说："图案丰富，色彩鲜明，中国的印刷艺术进步了。"她又说："当表演完毕，阅看这种有关戏曲美术的书籍，能够调剂精神，恢复疲劳。"

我又送给她一张剧照，是我和姜妙香、葆玖三人合摄的《断桥》。她指着葆玖所扮的青儿说："这是你的儿子，将来你的孙子长大了，祖孙三代合演一出戏，更有意味，新时代的艺术家是不老的。"

田汉同志送她一把红色面子的折扇，上面写着一首诗，是歌咏她表演的《红罂粟花》舞剧的，她道了谢，问我看过这

出戏没有？我说："那天因为临时找不到入场券，没有看到你的拿手好戏，非常遗憾。"她谈了些关于排演《红罂粟花》的经验，这个戏是以中国故事为题材的，最近又经过一次修改才上演的。

最后，我们表示希望她能在1959年我们开国十周年的纪念日，再到中国来访问，她笑着说："我愿意来和中国人民一同庆祝这个节日。"

第一次试拍有声影片[①]

1930年1月18日，我带了剧团赴美演出，从上海乘加拿大皇后轮出国。轮船在日本横滨停靠两天，日本歌舞伎名演员守田勘弥、村田嘉久子等穿了我送他们的中国衣服[②]，手拿画着梅花、上写欢迎梅剧团的旗子到轮船停泊的码头欢迎我们。日本各界举行欢送会，大家热烈发言，祝贺我团赴美演出成功。

当加拿大皇后轮路过加拿大——维多利亚埠时，远远望见码头上有几千人向这边看，等我们下船登陆，大家都拍手欢呼，这出乎我们意料之外，因为事先我们在加拿大并未布置宣传，居然有这么多素不相识的朋友自动来欢迎，令我

---

① 本文及后面五篇文章均节选自《我的电影生活》。

② 1926年8月日本守田座歌舞伎团来北京演出，梅兰芳先生同台助演，获得成功。梅先生举行盛大欢迎欢送会，临行，梅夫人福芝芳亲至大栅栏谦祥益绸缎庄选购衣料为守田座全体男女演员五十余人赶制每人一套中国服装相赠，以资纪念。不久，东京俳优组合正副会长中村歌右卫门、尾上梅幸来信对梅兰芳阁下大力支援守田座在中国演出成功，表示感谢。

感动。

2月8日到达纽约，车站上看热闹的人甚多，由警察维持秩序，从月台到车站外门边，用绳拦隔，在人丛中分开一条路，十几位警察在我们身边保护，才得走出来。两旁的观众有脱帽的，摇手绢的，更有许多抛鲜花的，我满头满身都是鲜花，我沿路脱帽致谢。还有许多人拿着花束送到我手中，后来，手中抱不下了，大家替我抱着，到旅馆数了数，一共得了鲜花八十几束。

在车站月台上，立着许多照相架，新闻记者纷纷摄影，接着赶到旅馆，这里面包括各国记者来采访新闻。当天和第二天的报纸都刊登了照相和新闻。

各报陆续刊登介绍中国剧和梅剧团演出后的评论文章。有一家报纸的标题:《受五万万人欢迎的一位大艺术家梅兰芳来到纽约了》。这意思是说中国有四亿多人，加上日本就有五万万人了。

著名剧评家司塔克扬(Stark Young)在演出前后发表了几篇有真知灼见的专论，还和我单独晤谈，提出了对梅剧团表演的看法，他的精辟论述，令我心折。

三十年前的往事，如在目前，美国朋友和侨胞的热情，深刻地印在我的脑中。

在纽约，我们住在一家英国式的泼拉柴旅馆(Plaza Hotel)。第二天，派拉蒙电影公司驻纽约的代表到旅馆来拜访我。当面约我们到他们的电影院里去看电影(美国几家规模较大的电影公司在大中小城市都有他们自己的电影院),

并到拍电影的分厂去参观。过了三天，我们就去参观他们的电影厂，厂长及导演等热情地招待我们，他们提出打算约我拍一部电影。我说："在纽约就要演出，恐怕不能抽出时间来拍片。"厂长说："听说您还要到好莱坞，我们的总厂在那里，一切条件都比此地完善，您到那里，总厂的负责人一定会来接洽请您拍片的。但我们还想请您在此地拍一点新闻片。"我说："那是可以的。不过演出后比现在更忙，你们最好到剧场去拍。"双方就这样谈定了。

2月27日，我们在纽约49号街剧院(49th Street Theatre)第一次演出，我们在这个剧院连演了两个星期，到第七天，派拉蒙电影公司到剧场来拍新闻片。那天大轴是《刺虎》，我们决定拍摄费贞娥向罗虎将军敬酒的一节，因为这出戏他们已经看过几次，剧情比较熟悉。那晚剧终人散后，电影公司把事先运来的各种灯及摄影机、录音机等布置好光线声路，我演完戏并没有洗脸，只是稍稍修整了面部的脂粉。开拍时，已经是午夜两点以后，第一个镜头，先由我们剧团里报幕人杨秀女士用英语介绍剧情，杨秀女士是华侨，我们到了纽约以后临时约她帮忙的。她的态度大方，英语流利清楚而有感情，观众反映良好。我们剧团在美国演出获得成功，她的热情帮助，也是不可抹煞的。介绍剧情后接着镜头就摇到我身上，是一个半身的特写镜头，先唱《刺虎》里面〔脱布衫带叨叨令〕曲牌中的"恁道是乐杀人也么哥，又道是杀人也么哥"两句，收音筒是悬空吊在舞台当中的。下面换了一个全景的镜头，露出整个舞台面，刘连荣扮演的罗虎念

白:“侍女们看酒来,待俺回敬公主一杯。”贞娥念:“将军所赐,奴家敢不从命,也要请将军陪奴一杯。”念完这句,双手擎着酒杯款步走到罗虎面前,这时候整个舞台画面又转到我和刘连荣两人的身上,刘连荣念:“当得的。”举杯一饮而尽,接着做出酒醉呕吐的样子,这时候,镜头又集中到我一个人的身上,我接着“呀”的一声,唱:“赤紧的蠢不剌,沙吒利,也学些丰和韵。”在一个小锣“长丝头”(锣鼓点名称)的声中结束了这一段有声新闻片。

在拍摄之前,电影公司方面提出要拍一段角色齐全的场面和我个人的几个特写镜头,我想到只有这一场角色最全,费贞娥在这一场戴凤冠,穿蟒,围玉带,扮相很富丽,在表演方面,贞娥面对罗虎时和背过脸来是两副面孔,这种表情使观众容易看清楚剧中人的复杂心情,所以主张拍这一段。

这段新闻片,放映在银幕上虽然只是短短的几分钟,但那天晚上,连试拍带重拍以及摄影位置、角度上的斟酌,费去很多时间,整整搞了一夜,这便是我生平第一次拍摄有声电影的经过。

解放前,美国电影在中国占着垄断地位,我在纽约拍的这段有声新闻片,当然也很快便走遍了中国的各大城市。我在美国演出还没有回来的时候,就听说这段有声新闻片——《刺虎》已经到了北京。我回国后,朋友们谈起北京放映这段片子的情况时说:当时真光电影院在一部正片之前加演这段新闻片,报纸上电影广告栏内将“梅兰芳《刺虎》”五

个字登在显著的地位，还附刊了《刺虎》的照片，影院门口也是画着大幅的广告。开映时，天天客满。

我当时认为，观众这样热烈去看这段新闻片有几种原因：

1. 在国内放映的有声片都是外国片，还从没有中国演员拍摄过有声片。

2. 京剧演员初次在有声电影中出现。

3. 中国人关心自己的戏剧在海外的成功或失败。

还有一个原因，可能是北京的观众已经有好几个月没有看我的戏，当然也很关心我在国外演出的情况。

最近，我和当时的一位小观众——朱家溍同志谈起《刺虎》的拍摄经过，他也把当时看这段片子的印象告诉我，他说："当年我跟随家人到真光看《刺虎》新闻片，大家一致认为唱念身段扮相都好，光线声音也不错，尤其是《刺虎》这出戏您在出国之前还没唱过，在电影里是第一次看到，所以格外高兴。"

那次赴美所演的三个主要剧目是《刺虎》、《汾河湾》、《打渔杀家》。其中《刺虎》演出的次数最多，也最受美国观众欢迎，这可能因为故事简练，容易理解，编排的手法也相当巧妙的缘故。后来因为这出戏牵涉到农民起义，评价上有分歧，所以我就把它搁下了。

美国电影界对中国戏曲的看法

1930年4月中旬我们到了美国西部旧金山，那是侨胞集中的大城。市长在车站外广场，向几万人致欢迎词，大家分乘十几辆汽车出发，我和市长同乘敞篷汽车，最前面是六辆警卫车，鸣笛开道。第二队是两面大旗，上写“欢迎大艺术家梅兰芳”，后面是乐队。汽车在两旁密密层层的人墙中缓缓行驶到大中华戏院，只见门前挂着“欢迎大艺术家梅兰芳大会”的两面大旗，一阵如雷的掌声，把我送进了会场。当时，我心头的激动是很难用语言文字来形容的。

第二天，我去答拜市长，那里正开市政会议。市长宣布改为“欢迎梅兰芳”会，委员的欢迎词和我的答谢词都作为议案，永存在市政的档案里面。

我们下车后住在费尔孟旅馆(Fairmont Hotel)，便有很多电影界的演员、编剧、导演和经理等到旅馆来表示欢迎我们。等到他们看过戏以后，又到旅馆里来找我们座谈研究中国戏的戏剧组织和表演艺术。有一位导演对我说：“这次您到美国来表演最高尚的东方戏剧，不但受到美国国民的欢迎，我们电影界尤其欢迎，这决不是当面恭维，而是有个

原因,因为现在有声电影的趋势,有很多地方变得很像中国戏了,里面有说白,有表情,到需要唱的时候就唱起来了,种种情形都与中国戏的表演相似,这种电影就是现在观众最欢迎的一种,所以电影公司都竭力向这条路上探索追求。”我说:“诸位看了我们的戏,对这些象征性的动作都看得懂吗?”一位电影演员接口说:“有几个电影界的同人曾专程到纽约去看您的戏,回来后互相谈论说:梅君这次到美国来演戏,在表演艺术上对我们电影界有极大影响,益处很多。当时大家听了这种议论,还将信将疑,现在看了您的戏,方知他们的话一点也不错。我们除了唱词和说白听不懂,其余都懂,这种表演方法是我们电影界极可宝贵的参考,我们怎能不欢迎,又怎能不从心里感谢呢!”派拉蒙电影公司的负责人又重申前议,问我:“是否能到总厂拍一部完整的片子?”还有在座的几位电影界的人也都问我:“几时能到好莱坞?有意拍电影否?预备拍什么戏?有多少角色?”我说:“我的确打算拍一部有声电影,但主要的目的还不是销行和流传在美国,我的志愿是以此贡献给中国边远地区的城镇居民,好让他们有机会欣赏本国的古典戏剧。一个演员就是消磨了终身的岁月,也不能够周游中国境内九百六十万平方公里来表演他的艺术,这回却可以利用西方新式的机械,拍成有声的电影,把中国世代积累下来的艺术传遍遐迩,这是我很感到兴趣的事。现在是时间是否允许的问题,一切须到了洛杉矶才能决定。”

我到美国的时候,正是有声电影刚刚兴起,电影艺术在

表演和风格方面起了很大的变化，载歌载舞的片子大受欢迎，诚如他们所说的，“很多地方变得像中国戏了”。这句话怎么讲呢？就是他们看到中国戏的表演是有说有唱，连歌带舞、集中、洗练，几十分钟之内，可以概括地表演一个精彩的节目，这样的形式很适合于当时有声电影向歌舞剧发展的要求，所以他们感到兴趣。我认为电影向这方面发展，有好的一面，那就是把歌和舞借了电影艺术的技巧紧密融合起来，使观众可以欣赏一种与舞台上风格不同的歌舞剧。可是另一方面，电影和歌剧究竟不同，有些片子本来用不着唱，但如在情节中安排一段唱就很受欢迎，于是电影公司从生意眼出发，不管什么故事都要想法子加上些唱，以迎合观众的心理，并且大量制作情节简单着重歌舞大场面的影片，其中也包括一部分用爵士音乐配合着大腿舞的片子。同时，又重金聘请歌剧演员来做电影演员，如歌唱女演员珍妮·麦克唐娜(Jeanette Macdonald)主演的《璇宫艳史》(The Love Parade)，就风行一时。原来有些表演艺术造诣颇高的电影演员，反而没有拍片的机会而闲了下来。

这种以歌舞为主的影片风行了一个时期，后来才逐渐少了些。不久，银幕上出现了根据著名的小说或舞台剧本改编的影片如《双城记》(Tales of Two Cities)、《仲夏夜之梦》(A Midsummer Night's Dream)、《块肉余生》(David Copperfield)等，称为文艺片，颇受观众的欢迎。但同一时期，银幕上出现了一些凶杀、冒险、恐怖的片子。在这两类电影相形对照之下，使我对后者——美国这类电影的兴趣不大了。

“飞来福别庄”做客

到了旧金山的第二天就接到以演武侠片著名的电影演员陶格拉司·范朋克(Douglas Fairbanks)的电报说:“您若到洛杉矶演出,务必请到我家做客。”我与范朋克素不相识,过去只在银幕上见过面,现在突然接到他的电报,虽深觉热情可感,但不便贸然相扰,所以便回了他一个电报:“这次去洛杉矶演出,因为剧团同行的人太多,并且每天总要对戏,恐怕有许多不便,请不必费心了,心领盛意,特此致谢。”过了一天,又接到他第二个电报:“我已经把房子和一切的事情都准备妥当了,务必请您光临,我家的房子,足可供贵剧团排戏之用;我的专用汽车,也完全归您使用。”我们见他词意恳切,情不可却,就复电答应了。又接他一个电报:“因有要事须往英国,家里一切已嘱我妻玛丽·璧克福(Mary Pickford)办理招待,她的招待,一定能够使您满意。我在赴英之前,如能抽出几小时的工夫,还打算乘飞机到旧金山和您见一面。”后来我们才知道他早就规定要到英国去,怕预先告诉我们,不肯住到他家里去,所以等我答应了,才说出来。跟着又接玛丽·璧克福来电说:“我的丈夫临行时,再三

叮嘱，妥为招待，务请惠临舍间，勿却是幸。”

5月12日抵洛杉矶城，有我国华侨及各国领事到站欢迎。比利时的领事代表领事团向我们献花，玛丽·璧克福派代表二人到站迎迓，并派摄影队在站内为我们拍摄有声新闻电影。随即乘玛丽·璧克福所备的汽车出站，当地市政府特遣警卫车数辆鸣笛开道，绕道而行，两旁人行道上观看的人，密密层层。因为市长波尔泰曾打电报到旧金山欢迎我们，电文说：“我代表洛杉矶城居民欢迎梅君来此演戏。”所以我们下车就去拜访他。市长见了我就说：“今天因为有事不能到站欢迎，至为抱歉。”又说：“您在纽约和各处演戏成功的盛况，此地的居民都从报纸上看到了，所以大家都盼望看到您的戏，欢迎的气氛是非常热烈的，您在这儿演戏的成功，更是毫无疑义的了。”我向市长道谢，并请他代向洛杉矶的居民致深切的谢意。他又说：“极愿意帮忙，如果有需要我尽力的地方，可以用电话告诉我，以便随时协助。”

向市长告辞出来，即乘车至“飞来福别庄。”“飞来福别庄”的英文名字叫“Fairford”，是用范朋克的名字上半截与玛丽·璧克福的名字下半截合沓而成。当时上海译音范朋克，北京译音飞来伯，用“飞来福”来命名他们的别庄是象征他俩幸福结合的意思。

“飞来福别庄”在森达莫尼卡城(Santa Monica)的海岸，建筑颇为精雅，背倚万仞绝壁，崖上种着大可数围的棕榈等大树，绵延几十里，凭栏一望，面临太平洋，风帆点点，沙鸥飞翔，潮来时，巨涛壁立，好像要涌进屋内似的，真是奇

观。墙外有小山丛翠，垂柳依依，有时看到渔人在那里钓鱼，别庄里也预备了钓竿，我们就学他们垂钓一番。

别庄的房子只有一座小楼，我住在楼上，每间房内的家具陈设都不一样，有的新颖别致，有的古朴淡雅，据说是主人从数十年拍电影的布景道具中选择而来，看得出是煞费经营的。

在饮食方面，主人怕我们吃腻了胃口，所以嘱咐大师傅在肴馔上经常换换花样，其实德国、法国、美国的菜，我们吃起来区别是不大的，那时我们离开祖国已经好几个月，看见西菜的确就腻了，大家只想吃点雪里蕻烧豆腐、爆羊肉、酱菜，这如同晋朝的张翰一样，秋风起想到家乡的鲈鱼。但主人的情意可感，使我们有宾至如归之乐。

别庄里的男女服务员，对我们的生活起居非常关心，听说是主人临时请来照料我们的。玛丽·璧克福隔两天还到别庄来察看一下，问问起居饮食的情况，有时亲手换插瓶花，移动陈设，碰到我们还没有起床时，她也不惊动我们。在那里住了将近二十天，深觉主人情意之殷。

到洛杉矶的第二天，就去电影厂拜访玛丽·璧克福。玛丽·璧克福一见面就告诉我说：“昨天晚上接到我丈夫从伦敦打来的长途电话，他说，梅先生于今天到此，要我好好招待，他因事不能回国欢迎，实为遗憾，嘱我向您道歉。”我说：“贤伉俪这样的热情招待，使我们感到不安，希望您写家书时，先代达我们的谢意。”谈了一会儿，她说：“现在我要到棚里去拍片子。”我站起身来向她说：“那么我们不耽搁您的时

间，告辞了。”她紧紧拉住我的手说：“不要走，我们一起到摄影棚里，您还可以看我化妆。”我笑着说：“不会妨碍您的工作吗？”她也含笑道：“按规矩，摄影棚里的化妆间，除了执事人员，任何人不能进去的。但您是远来的贵客，又是同行，我希望您看我化妆，可以比较一下，电影的化妆与中国戏的化妆有多大区别。”我说：“恭敬不如从命，谢谢您给我这个机会，使我能学到些经验，带回中国去。”她说：“我来引路。”我们跟她走进摄影棚，看见导演、摄影师正在布置灯光和忙着拍戏的准备工作，玛丽·璧克福陪我进了化妆室，还有和我同去的几位朋友，由厂里的人招待他们到别的休息室里谈这个电影厂的组织和发展情况。

我坐在化妆室里的小沙发上看她化妆，这是我第一次看到外国电影演员化妆，很感兴趣。玛丽·璧克福当时已是接近中年的人了，所以她对于敷用各种色泽的油彩，轻匀慢调，对镜端详，画眉，画眼窝等都是细致入微，一丝不苟。我看她化妆将要竣事，就要穿服装了，便向她打招呼，退出化妆室，到棚内等着。二十分钟以后，她以一个雍容华贵的古代妇女的形象出现在我们的眼前。那天她拍了三个镜头，拍完之后，我和玛丽·璧克福还合照了几张照片，我穿的是蓝袍子、黑马褂，她穿的是古装，这两种服装，按时代说相距至少二百年，中、美两国，远隔重洋，距离也有几万里，是很难碰到一起的，因此，我临走时向玛丽·璧克福说：“今天您的招待，使我感到两个民族的文化艺术，亲切地结合在一起了，这种可贵的友谊是令人难忘的。”

后来，我演出时，玛丽·璧克福也到剧场来看我的戏，闭幕后，她带了两个侄儿到后台向我慰问献花。

另一天，我应玛丽·璧克福之约，又去电影厂参观，她刚拍完几个镜头，还没有卸装，就亲自陪我们在棚内参观，详细解释拍摄有声电影的程序，给我带上耳机听录音。那天她留我吃晚饭，会见了墨西哥籍名演员桃乐丝·德·里奥(Dolores Del Rio)和法国籍名演员摩里斯·希佛莱(Maurice Chevalier)(《璇宫艳史》的男主角)等。席间，玛丽·璧克福谈起她看我们的戏的印象，她说：“您扮的妃子，从华贵的仪态中，以最大程度的关心来关心她丈夫事业的成败。月夜散步的情景是凄凉、伤感而富有诗意的。我不懂中国话，台上也没有布景——月亮，但从您的手势和眼光里，知道您是抬头望月，这些动作表情，是具有强烈的暗示性和感染力的。”希佛莱对我说：“人人都喜欢看您舞剑的姿态，但我却觉得这个可爱的妃子在歌舞中的忧郁神情是令人感动的。”还有一位女明星说：“当妃子抽出王爷的佩剑自杀的时候，我控制不住自己的感情而流下泪来，因为这个妃子的结局太悲惨了。”我也谈了看他们主演的影片的感想，并祝贺他们在艺术方面获得更大的成就。

将要离开洛杉矶城的时候，范朋克从英国回来了，他们夫妇俩在住宅里(不是别庄)举行了茶会欢送我，范朋克见了我第一句话就问：“我妻的招待还满意吗？”我说：“很满意。但尊夫人在百忙中这样关心我们的饮食起居，却使我们大为不安，我不知道什么时候有机会报答贤伉俪的盛意。”

他笑着说："这个机会也许不会太远。"那天茶后，我们还在花园里打高尔夫球，并且拍摄了纪录电影。

在美国演出时，不仅结交了许多文艺界的朋友，还得到学术界对中国戏曲艺术的重视。在洛杉矶演出期间，波摩那大学和南加州大学赠我文学博士荣衔。波摩那大学为了我们的行期已定，还援英国首相麦克唐纳授衔旧例，提早十天于1930年5月28日举行全校毕业典礼。第二天，在南加州大学举行授衔典礼。那天，正巧是南加州大学建校五十周年纪念，赠予荣衔和本大学的毕业生共计两百余人，仪式非常隆重，参观的来宾有三千多位，当校长授我证书时，全场响起长达两分钟的掌声，我的心情异常激动。我当时想，回国后，要对祖国戏曲事业做出更多的贡献，以答美国学术界给我的鼓励和期望。

在北京酬答范朋克

我在好莱坞的时候曾受到范朋克、玛丽·璧克福夫妇的热情招待，回国后，就写了专函向他们致谢。1931 年 1 月间，我接到了范朋克打来的电报，说他就要再次到中国来旅行，我马上复电欢迎；同时，就着手筹备接待他。一方面是为了回答他们在"飞来福别庄"款待我的盛情，另方面也是表示我们中国人好客的传统精神。

1931 年 2 月 4 日的黄昏时分，我到前门车站去欢迎范朋克。只见从秦皇岛开来北京的火车缓缓进站，范朋克笑容满面走下火车，和欢迎的人一一招呼，然后，我和他同乘汽车，开抵大方家胡同李宅。这是一所很讲究的足以代表北京的建筑风格的房子，是我事先向房主人借用，经过一番布置的。客厅、书房里的陈设，都是明清两代紫檀雕刻的家具，墙上挂着缂丝花鸟以及明清的书画，"多宝格"[1] 里摆的是清代康熙、雍正、乾隆三朝的彩色和一道釉的磁器。我还向朋

---

[1] "多宝格"是一种专为陈设古玩的架格，大半用名贵木材雕刻或是镶嵌髹漆来制作的。

友借了一位专做福建菜的大师傅陈依泗，每天给范朋克做中国菜。

第二天(5 日)下午，我在无量大人胡同住宅举行了一个茶会欢迎范朋克。邀请的客人以文艺界为主，大家按时而来，都怀着好奇心要看一看这位银幕上的“外国武生”。

那天我分三处招待客人，一处是东面的客厅“缀玉轩”，一处是北面的“宝岳楼”①，还有是南面的“阿兰那宝”，三处的陈设和大方家胡同差不多，不过我还挂了一部分吴昌硕、林琴南、齐白石……当时名画家的作品，以及前辈名演员的画像和我自己的剧照。

五点钟的时候，范朋克和派拉蒙电影公司著名导演维克多·佛莱敏(Victor Fleming)畅游了颐和园后赶来参加这个茶会，范朋克从摄影记者和电影摄影队的包围中，突出重围到“阿兰那宝”和我们见面，我首先向他介绍了内人福芝芳以及两个儿子，范朋克说：“我妻玛丽·璧克福因事不能同来，她托我向梅博士、梅夫人致候。”这时摄影队为我们五个人照了相。

在“缀玉轩”里，我向范朋克介绍了杨小楼、余叔岩、程砚秋、尚小云、荀慧生……我说：“今天我邀请的大半是同行，他们对您在电影里所表演的惊险武技，感到兴趣。”范朋克笑着说：“我在影片中的武艺，有许多是摄影师弄的玄虚，

---

① 我藏有岳武穆(飞)的手迹一卷，“宝岳楼”就是为敬仰他而起名的。可惜抗日战争中把这个手卷散失了。

您在好莱坞住过一个月，对于拍电影的秘密，总该知道了吧！”说得大家都笑了。

6日，我在开明戏院（在珠市口，现改名民主剧场）演出《刺虎》，请范朋克看戏，剧终后他到台上和观众见面，还讲了话。大意是说这次到中国来旅行，认识了中国的高尚文化，今天又看到梅先生的名剧，感到非常满意。观众回报以热烈的掌声。

那次我招待范朋克，吃住方面，除了家具中的沙发是外国式样以外，一切都是中国的民族形式的，甚至取暖也不用西方习见的水汀、火炉，而是用硬煤烧地炕，大方家胡同的房子里恰好有这种设备。范朋克看到卧室里青砖铺地光可鉴人，温度平均，异常舒适，就拿绒毯铺在地砖上睡觉，大约是受了热的缘故，第二天起来感到有些头晕，住在同院专为照顾他健康的西医郑河先大夫（郑河先大夫是我的老朋友，也是我的医学顾问；他的弟弟郑汉先是共产党员，1930年在汉口被国民党反动派杀害。）对他说：“这不是病，用不着吃药，只要到户外吸点冷空气就会好的。”大夫于是陪他到室外，叫他在院子里跑三十个圈子。他对大夫说：“你这种治疗方法很别致，现在我出了一身汗，觉得头目清亮，其病若失了。”

7日下午，我到大方家胡同去看望他，我提议拍一段有声电影，范朋克兴奋地表示同意，由维克多·佛莱敏担任了临时导演，范朋克带来的两个技师和一个日本籍的雇员就开始工作起来。

第一组镜头拍摄我和范朋克见面的情形。我先用不够流畅的英语说了几句简短的欢迎词。范朋克也用刚学来的华语说："梅先生，北京很好，我们明年再来。"

第二组镜头是范朋克穿上我送他的戏服——《蜈蚣岭》行者武松的打扮，头戴金箍蓬头，身穿青缎打衣打裤，外罩和尚穿的长背心，脚登厚底缎靴，佩着腰刀，手拿拂尘，很有点武二哥的气概，因为范朋克也是一个性情豪放的直爽人。

按戏里《武松打虎》的服装是戴青罗帽，穿青缎的紧身衣裤，腰系大带，外罩青褶子，手拿杆棒，是一般短打武生的扮相。我觉得《蜈蚣岭》的扮相，更能表示中国戏的特点，所以送他这一套。

我们当场教给范朋克几个身段动作和亮相姿势，他做出来，还真像那么一回事。

美中不足的是范朋克早年曾经坠马，左腿受过伤，有一个曲左腿的姿势，不能完全做得满意。但是拿一个外国演员模仿中国戏里的动作来说，能够做到这样，就很难为他了。这里恐怕有这样一个原因，范朋克的武功腰腿都是有根底的，练功的方法和程序，虽然和我们不一定相同，可是功夫毕竟是功夫，中外古今都跳不出一个总的原理。

那天晚上，我就在大方家胡同预备了一席东兴楼的山东菜（当年开设在东华门大街，现已歇业）给范朋克饯行。酒过三巡，范朋克举杯对我说："我从秦皇岛到北京的旅途中，看到窗外丰腴的土壤和勤苦耐劳的农民，显出一派物阜民纯的意味；在北京我又认识了许多文艺界的朋友，使我在很

短的时间内，能够接触到中国的悠久文化和传统美德。”他又说：“当我在故宫殿上看到三千年以上的青铜器的精细雕刻和唐宋以来的名瓷名画时，我感到中国的文化对人类做出了伟大的贡献。”他停顿了一下，又继续说：“去年梅君在美国演出时，我恰巧去英国，直到昨天才看到梅君的戏，得到艺术上满足的享受。中国的戏剧艺术，有极简练和极丰富的两种特点，中国的古典戏剧可以与莎士比亚和希腊古典戏剧媲美。我愿中国戏永远保持固有的特点，不断发扬光大。”他接着说：“几天来我已得到生活上的种种享受。”他端起一杯杏仁茶说：“像这种美味，在中国以外是吃不到的。”

席散后，我陪他到卧房内喝茶闲谈，他说：“梅先生，我以前虽来过中国，但并不了解中国的一切，这次我才有了比较深刻的认识。我以前拍的片子，对贵国国民有不礼貌的地方。我是一个演员，有些事应该由编剧、导演来负责的，但我也不能辞其咎。希望通过你的关系，向贵国人民代达我的歉意。”我说：“你提到这件事，我直率地告诉你，你主演的《月宫宝盒》有几个镜头，中国人看了是很不满意的，所以对你的印象不好。现在你既然表示了这种态度，我有机会当为你转达。”

从2月4日到8日，范朋克在北京一共逗留了四天。临走时，我送了他一些中国土产、文房用品及一套中国式的黑缎团花马褂、蓝缎团花夹袍；另外送玛丽·璧克福一件粉缎绣花的浴衣，一条湘绣百子图的被面。但范朋克认为最得意的还是那武松的全套行头。

范朋克回国后，我们还常常通讯，1931年“九·一八”事变后，我从北京移家上海，还收到他送我的相片和刻着名字的香烟盒。

范朋克主演的影片，我看过不少，但印象较深的是《三剑客》(The Three Musketeers)。电影剧本是根据大仲马的原作改编的，我早就反复看过商务印书馆的中文译本《侠隐记》、《法宫秘史》，拿我当时的思想水平来说，的确被这部书所吸引，因为书里描写的几个侠客，各有性格和特点，个别幽默、讽刺之处，就和吴敬梓所写的《儒林外史》的笔法相似，像《法宫秘史》里红衣主教马萨林临死时对神父忏悔，神父叫他交代财产数目，他像挤牙膏那样，点点滴滴，吞吞吐吐地不肯和盘托出，这一段对话，生动地刻画出一个贪婪守财奴的性格，使我们联想到《儒林外史》“严监生临终伸指”一回里，为了油盏内多点一根灯草而死不瞑目的描写，确有异曲同工之妙。我们虽然不能直接读法文原本，但读了伍光建的生动简洁的笔译(伍笔名君朔)，就仿佛听到达特安与阿托士在那里说话，看到他们在做事一般。电影剧本改编者，对一些情节的穿插，是比较随便的，使我们感到与原作颇有出入，但编剧、导演对处理几个主要人物，如达特安、红衣主教立殊理、皇后等都是比较成功的，而范朋克在《三剑客》里扮演达特安，身手矫健，性格豪放，很能表达大仲马笔下描写的喀士刚人的特点。

我最后一次看范朋克的片子，是1935年1月下旬，正是我访问苏联出国前的两个星期，在上海南京大戏院看到

范朋克主演的《美人心》(Private Life of Don Juan)。这是伦敦影片公司摄制的有声片。

这部影片似乎意在揭示那个时代的腐朽荒淫和虚伪，对于范朋克的表演，我觉得他在前半部戏里粗鲁有余，风流潇洒不足，是不能令人满意的。可是后半部戏从化身为假将军，躲在小旅馆里度着寂寞凄凉的生活，以及打算从化妆上追回他逝去的青春，而终于遭到旧日曾经热爱过他的女人的嘲弄，认为唐璜早已长眠于地下，竟说他是假冒的，范朋克在这一段表演却很好，的确深入到角色里面。这使我想到范朋克那时自己已经是五十岁左右的人了，和步入晚年而失去女人爱宠的唐璜一样，渐渐失去了青春，而且也逐渐感觉到了观众的冷淡，因此可能在自己和角色之间，引起一种共鸣，使他能在后半部的表演获得成功。

从那时起到1939年12月15日范朋克逝世为止(当时我在香港听到这个不幸的消息)，我没有再看到他的片子。据说拍《美人心》还是伦敦影片公司再三邀请他才答应的，可是这部片子摄成后，英国的舆论认为不理想，范朋克自己也不满意。我觉得，自从有声电影兴起，一时风行歌舞片，范朋克就英雄无用武之地了，加上身体发胖和宿疾(范朋克有心痛病)转剧，都影响他的艺术创作，心绪自然不会畅快。我是深知一个演员尽管生活能够随心所欲，但当他的艺术生命走向衰老时，他的内心苦闷是不可想象的。我在抗日战争时期，辍演八年，胜利后重登舞台，感到嗓音不如从前，我开始担忧舞台生活的夕阳西下，幸而不久，中国人民获得解

放，新的环境，新的人物，新的思想，大大地鼓舞了我，我在舞台实践中，刻苦锻炼自己，经过八年的奋斗，到1954年居然提高了一个调门，内行都认为以我的年龄而言是很不容易的。我于是体会到，一个艺术家，如果没有一个正确的奋斗目标，督促自己不断前进，就会走上颓废消极的道路，范朋克之所以默默地退出银幕，结束了他的艺术生命，虽然有种种复杂的因素，但社会制度应该是主要原因之一吧！

第一次会见卓别林

我从旧金山到洛杉矶的当晚，剧场经理请我到一个夜总会里去喝酒，这个地方是电影界和文艺界人士聚会之所。我穿了中国式的蓝袍子、黑马褂。一进去就引起全场的注意，音乐队的指挥立刻停止了音乐，从广播器里对大家说："东方的艺术家梅兰芳先生降临敝地，表示欢迎。"接着全场响起了一阵掌声，音乐台上奏起了欢迎的曲子。

经理告诉我："今天巧得很，在场的有不少第一流的电影明星、编剧、导演，回头都可以介绍给您见面。"

我们刚坐下，一位穿着深色服装、身材不胖不瘦、修短合度、神采奕奕的壮年人走了过来，我看了似曾相识，正在追忆中，经理站起来向我介绍说："这就是卓别林(Charles Chaplin)先生。"又对他说："这是梅兰芳先生。"我和卓别林紧紧拉着手，他头一句话说："我早就听到您的名字，今日可称幸会。啊！想不到您这么年轻。"我说："十几年前我就在银幕上看见您，您的手杖、礼帽、大皮鞋、小胡子真有意思，刚才看见您，我简直认不出来，因为您的翩翩风度，和银幕上幽默滑稽的样子，判若两人了。"他说："我还没有看过您

的戏，但明天就可以从舞台上看到最能代表中国戏剧、享有世界声誉的天才演员的演出了。”

我们一边喝酒，谈得很投机，他还告诉我，他早年也是舞台演员，后来才投身电影界的。卓别林对中国戏里的丑角很感兴趣，我说：“中国戏里的丑角，也是很重要的，悲剧里也少不了他，可惜这次带来的节目当中，这类角色不多，所以剧团中没有约请著名的丑角同来，只有《打渔杀家》里有一个替恶霸保镖的教师爷，是用丑角扮演的。”

那晚，我们还照了两张照片，一张是我和卓别林合影，另一张是六个人合照的，我至今还保存着。

我们在好莱坞参观了大大小小的电影公司十几家，主持人都竭诚招待，详细介绍情况，热情是可感的。

好莱坞电影界还为我们举行了欢迎会。我们在银幕上看到过的明星，在这里都见了面，有些立刻就能想起他（她）们的名姓，有的只觉得面善而叫不出名字。那天卓别林来得比较晚，可是他一到场，立刻就引起全场的注意，大家都齐声说：“卓别林来了！”可以想见他在好莱坞的声望。

1930 年秋，我和剧团结束了在美国的演出，西渡太平洋回国。

再次会见卓别林与对《大独裁者》的观感

1936 年 2 月 9 日，卓别林东游路过上海，上海文艺界在国际饭店设宴欢迎他，我们一见面，他就用双手按着我的两肩说："记得六年前我们在洛杉矶见面时，大家的头发都是黑色的，你看！现在我的头发大半都已白了，而您呢，却还找不出一根白头发，这不是太不公道了吗？"他说这话时虽然面带笑容，但从他感慨的神情中，可以想到他近年的境遇并不十分顺利。我紧紧握住他的手说："您比我辛苦，每一部影片都是自编、自导、自演、自己亲手制作，太费脑筋了，我希望您保重身体。"接着，卓别林介绍了宝莲·高黛(Paulette Goddard)女士和她的母亲与我见面，高黛女士是卓别林的影片《摩登时代》(Modern Times)的女主角。

晚饭后，我陪着卓别林和高黛女士母女同到"大世界"隔壁的共舞台去看当时上海流行的连台戏，在他们坐的花楼前面，摆着有"欢迎卓别林"字样的花篮，看来卓别林对于

武行开打十二股档的套子① 以及各种跟头都感到兴趣。不一会儿，我们离开了共舞台，又一同到宁坡路新光大戏院去看马连良演出的《法门寺》，入场时正赶上“行路”一场，台下寂静无声，观众聚精会神地静听马连良唱的大段西皮：“郿邬县在马上心神不定……”卓别林悄悄地坐下来，细听唱腔和胡琴的过门，他还用右手在膝上轻轻试打节拍，津津有味地说：“中西音乐歌唱，虽然各有风格，但我始终相信，把各种情绪表现出来的那种力量却是一样的。”剧终后，卓别林与高黛女士都到台上同马连良见面，卓别林和马连良还合拍了照片留念。那天，马连良扮的是知县赵廉，戴纱帽，穿蓝官衣是明代服装，卓别林穿的是欧洲的便服。我不禁想起1930年在好莱坞和玛丽·璧克福合照的相片。那时，她穿的是西方的古装，我穿的是袍子马褂。这前后两次的两个时代、两个民族的友谊和文化的交流，是很有意思的。

第二天一早，卓别林乘原轮继续东游。他这次路过上海，虽然只有一天耽搁，但却参加了好几个欢迎会，见到许多文艺界的人士，并且看了京戏，他可谓善于利用时间，同时也可以看出他对东方文化是极感兴趣的。

1937年秋，日本帝国主义占领了上海之后，租界已成孤岛。正巧香港利舞台约我去唱戏，我便于1938年春末携带家眷从上海乘邮船到达香港。在利舞台演了二十天戏，然

---

① 中国武戏中有各种套子，“十二股档”就是十二个武行交战双方对打的套子。

后把剧团的同人送回北京，我就按照预定计划，留居香港。

1941年的春天，卓别林自己制作、自己主演的反法西斯巨片《大独裁者》(The Great Dictator)将到香港上演，皇后、娱乐、利舞台三家影院都想争取这张片子的首映权。利舞台的经理来找我想办法，我因为三年前梅剧团曾在利舞台演出过，相处还不错，所以答应打个电报给卓别林试试看。电文大意是："《大独裁者》将到香港，此地利舞台希望首先上映这部巨作。我不久前曾在该院演出过，并以奉告。"很快便接到他的复电，说他已电告他的影片代理人照办。过了几天，利舞台的经理果然很高兴地跑来告诉我，明天上映《大独裁者》，并请你们一家人去看这张片子。

《大独裁者》这部影片，我在香港连看了七次，一次有一次的体会，它的思想和艺术的深度，不是一下子就能探索到底的。卓别林在影片里兼演两个角色，他扮演大独裁者希特勒(化名兴格尔)，又扮演善良的小人物理发师夏尔洛。卓别林用他那喜剧的风格和深刻的表演尽情地讽刺了好战的独裁者们之终必失败。

使我经久不忘的是卓别林扮演希特勒在大厅里要地球仪的一场戏。卓别林在这一场戏里处理希特勒玩弄地球仪是层次分明的。第一步，看球。他围绕着地球仪，一再凝目思索，考虑从哪里下手。第二步，舞球。他开始捧起地球仪来舞弄。当时我以为他要用粗暴激烈的动作来表现这个独裁者征服世界的野心，但相反，他却用了抛球、顶球、转球等种种柔软美妙的舞蹈动作。我想了想，才领会他的用意。原

来他捧的是气球，如果用强烈的动作，就会显得不调和了，此其一；而更重要的是卓别林在表现大独裁者希特勒的疯狂野心时，恰到好处地抓住一个“醉”字来描写，使我感到这个独裁者，确已沉湎在志得意满的自我陶醉的幻想中了。他把地球仪舞弄了好一会儿，然后突然纵身一跃跳上了桌子，身轻如燕，矫健灵活，可以看出卓别林的形体锻炼，也达到了惊人的程度。第三步，破球。他舞着，舞着，气球突然炸破，于是大独裁者原先那副志得意满的神情，便立刻变得沮丧、悲观和绝望，终于趴在桌上哭起来了。这使我感觉到希特勒有如一只疯狂绝望的困兽，被猎户们层层包围，四面受敌，无法挽救自己垂死的命运。

卓别林在《大独裁者》中精彩的表演，是用很长的篇幅都说不完的。地球仪舞蹈一场，只不过是最突出、最成功的几场戏中之一而已。

从这部影片里，还可以看出卓别林决不轻易放过任何一个细微的动作和表情，每一个动作和表情他都经过反复推敲、精心设计，所以处处含有双关意味，处处都是针对着希特勒的思想行动以及法西斯阵营中的种种矛盾和弱点来进行嘲笑和讽刺的。

《大独裁者》的制作和上映的年月，是第二次世界大战正酣，希特勒还正在趾高气扬得意忘形的时候，卓别林始终坚持着严正的态度，无畏地面对一切迫害和恫吓，以诛心刻骨的史笔，目光如炬的远见，向全世界人民宣判了希特勒以及所有法西斯主义分子的死刑。

《大独裁者》是以理发师夏尔洛的一篇动人的演说来结束的。演说的内容猛烈地抨击了法西斯主义者，说由于这一小撮人的贪得无厌，在人类中制造仇恨，挑起战争，使人类陷入杀戮和苦难之中；同时向全世界人民大声疾呼，叫大家不要绝望，说人类间的仇恨将要消逝，独裁者最后一定要被消灭；并号召士兵们起来反对奴役的战争，要他们为自由而战斗！

在《大独裁者》这部影片之前，卓别林没有拍过有声片，他曾经认为有声对话可能会破坏哑剧的幽默感。但在《大独裁者》中，他第一次开口说话了。因为他要通过银幕呼吁全世界进步人类起来为反对法西斯主义进行斗争。

有人说，关于希特勒的丑恶与渺小，丘吉尔的一篇力竭声嘶的文告，远不如卓别林在银幕上把他小丑化、给以无情的嘲讽更使人印象深刻。用小丑来刻画一个人，常常是一种意境很高的艺术，也特别富有感染力。

《大独裁者》的鲜明、强烈的反法西斯思想和卓别林的精湛的表演艺术，使得这部影片光芒四射，在第二次世界大战中，无疑是起了很大的作用的。就目前来说，也还没有失去它的现实意义。因为老的法西斯集团倒了，新的法西斯主义分子又在企图死灰复燃。我希望这部影片能再在世界各地上映，我想，这会有很大的现实意义的。

在中国上映的卓别林的影片，我几乎都看过。大家熟悉的破礼帽、手杖、大皮鞋，成为他特有的扮相。起初我被他的滑稽幽默的表情所吸引，后来看多了，就觉得他的演技深

刻，剧本含意高妙，与一般丑角只以博取观众一笑为目的是完全不同的。卓别林的影片，和当时流行的所谓悲欢离合以大团圆收场的影片也完全不同，他打破了这种虚伪的程式。他所扮演的角色都是喜剧形式、悲剧性格，有些还很像鲁迅先生笔下描写的阿Q式的可怜虫。我看过他不少影片的结局，往往是一个人踽踽凉凉，愈走愈远，不知走到哪里去了。我看完他的影片，常觉得心酸难过，别人看了笑，我却只想哭。可是他为什么要这样编？这样演？我当时不甚理解。后来逐渐懂得他是一个愤世嫉俗、满腔热血的人，拿电影这个武器来讽刺资本主义社会的种种不良现象，借以一吐胸中抑郁不平之气。

卓别林的表演艺术，最使我心服的是冷隽、幽默。他在银幕上几乎看不见有欢乐大笑的镜头，至多是讽刺性的冷笑，或者是痛苦的微笑。他的内心活动是深藏不露，不容易让你看透。一种富有诗意的、含蓄的像淡云遮月、柳藏鹦鹉那样的意境，是令人回味无穷的。

中国京剧界有几位前辈名丑像刘赶三、罗百岁等的好处，也正在一个冷字。我与罗百岁合演过戏，他出台以后，也是轻易不笑的，但观众看了他的神气就非笑不可。有时，他念一句道白，可能当时一下子得不到什么效果，可是一分钟后，观众辨出滋味来就哄然大笑了。从这里我深深体会到不论古今中外，凡是有价值的艺术，都是异曲同工、有目共赏的。

我与卓别林阔别二十多年了，我一直在怀念他。前几年

有朋友从海外归来，和我谈起在瑞士见到他，并且说他的身体还很康健，我听了非常欣慰。我欢迎卓别林再到中国来看看我们的建设，同时，使我也能有机会得以同卓别林畅叙别后离情。

最后，我要先告诉他一个消息，就是我的两鬓也出现了几丝白发啦！但是我还觉得并不老，我和年轻人一样，经常在舞台上和观众见面，最近我还排了一出新戏《穆桂英挂帅》，因此我尤其盼望卓别林再到中国来，顺便看一下我的戏，比当年如何？

在美接受荣誉博士学位时的答谢词[①]

校长先生，诸位校董，诸位教授，各位同学，各位来宾。

兰芳今日蒙奖授荣衔，非常感谢诸位，此举是表现对于我们中国人民最笃厚的国际友谊！兰芳不过是微末的个人，这次游历贵邦，是来吸收新文化，随带表演自己的一点艺术，以求贵国学者的批评指教。游历即将结束，细心体验，知道果然能够得到诸位对于我们民族越加谅解和同情，这不啻是我们的艺术成功，而是贵国人士的盛情，能够明了我们这次游历的宗旨。从广义上来说，我们这次来访是想尽我们微薄的力量，以促进文明人类最恳切希望的和平。依据历史的例证，真正的和平是不能靠武力得来的；人类希望和平，不是动乱后的平静，真正的和平是要从精神、理智和物质上增进人类的发展和成长；要维持世界的真正和平，人类需要相互了解，相互谅解和同情，相互扶助，而不是相互争斗。我

① 本文为梅兰芳 1930 年 5 月 28 日在美国波摩那学院接受文学博士荣誉学位时的讲话，转引自梅绍武《我的父亲梅兰芳》（百花文艺出版社，1984 年）一书。

们中美两大民族所希望的人类和平,是根据国际信用和诚意为准则的;要达到这个目的就需要大家从艺术和科学上有具体的研究,要了解彼此的习惯、历史背景和彼此的问题与困难。兰芳此次来研究贵邦的戏剧艺术,承蒙贵邦人士如此厚待,获益极多。兰芳所表演的是中国的古典戏剧,个人艺术很不完备,幸蒙诸位赞许,不胜愧怍,但兰芳深知诸位此举,不是专门奖励兰芳个人的艺术,而是对中国文化的赞助,对中国民族的友谊。如此,兰芳才敢承受这一莫大的荣誉,今后当越加勉力,才不愧为波摩那大学家庭的一分子,不负诸位的奖励。谢谢诸位。

日本人民珍贵的艺术结晶——歌舞伎[①]

中国人民和日本人民的友谊，就历史的记载来看，从唐朝到现在已经一千多年了。我们翻开唐朝人的诗文集，几乎在每一部里都能看见以“送僧归日本”为题的或其他和日本诗人往还唱和的诗篇。开元天宝间（713—755 年），且有日本人朝臣仲满任唐朝的左散骑常侍，当时中国和日本文化交流的影响到今天还存在的语文、宗教、文学、艺术以至风俗习惯上面。日本人用中文写的著作差不多可以抄成一本很厚的目录，中国有许多古书在本土佚去了的，到现在还在日本保存着，我们的音乐有早已失传了的，也还在日本流传、演奏。二十多年前我曾听过日本收灌的音乐唱片如《破阵乐》和《春莺啭》等，这都是我国早已失传了的唐代有名乐舞。从唐朝一直到日本明治维新，两国人民的来往和文化交流从来没有断绝过。明治维新以后，在中国方面有些启蒙运动者到日本留学，对中国的社会发展也起了一定的进步作用。只是在过去日本帝国主义分子对中国进行侵略的一个

① 本文原载 1955 年第 20 号《世界知识》，转引自《梅兰芳文集》。

时期，中日人民不能正常地发展经济和文化的交流。到现在，这种被中断了的友谊又将重新建立和发展起来，这不禁使我回忆起从前的事来了。

在一九一九年，日本东京帝国剧场邀我到日本去作一次旅行演出。我很早就有这样一个愿望，想把中国古典戏剧介绍到国外去，听一听国外观众对它的看法，所以我很愉快地答应了这个邀请，经过一个筹备的时期，我就带着剧团到日本，这是我第一次到国外演出，我们的戏剧在东京和日本人民见了面，受到日本人民热烈的欢迎。每天晚上，我们的节目和日本节目一起在帝国剧场上演。那一次我所演的剧目除了新编的《天女散花》之外，最受欢迎的，同时也是演出次数最多的，要算是《御碑亭》。这出戏引起一般妇女观众的共鸣，原因是日本妇女和从前中国的妇女一样，都是长期的受尽了封建制度的折磨。自从德川家康在江户设立幕府，严申君臣、父子、兄弟、夫妻之义以后，夫妻之间，夫权至高无上的现象有加无已地发展着。据说日本歌舞伎《世语物狂言》所反映的就多半是妇女被冤屈以及恋爱不自由等等故事。以《御碑亭》的本事来讲，因为一点误会，就被王有道使用至高的夫权，几乎给一个善良的妇女造成悲惨的前途，这一点使一般日本妇女寄予无限的同情。

我们在东京演过之后，又到神户、大阪去表演，继续受到日本人民的欢迎。那一次旅行演出，我觉得除了使中国京剧能够为日本人民理解和欣赏是我的光荣和愉快之外，给我最大的收获是我看到了日本人民最喜爱的一种戏剧，日

本的重要国宝之一——日本歌舞伎。我第一次看的时候，使我惊奇的是，不但不觉得陌生，而且很亲切、很熟悉。我的看法是歌舞伎和中国的古典戏剧共同点很多，尤其是京剧。例如歌舞伎剧中人的一切举止动作都不是从生活当中直接搬上舞台，而是从现实生活中吸取典型的精美的原料，经过艺术手法加工，适当地加以夸张提炼而成的。他们的唱和舞，是一种与韵律高度结合的艺术，对于身上的肌肉能够极精确地控制。尤其是他们表演战斗的故事，简直和京剧的武戏差不多，当战斗告一段落时，即配之以音乐节奏，做一个英勇的静止姿势，节奏非常鲜明，和我们看京剧名演员武戏的“亮相”同样有令人凛然震竦的感觉。我特别记得歌舞伎有一出戏里扮演狮子的角色和我们过去的名演员俞振庭扮金钱豹的风格绝似。歌舞伎中的“仕伎”也很像京剧武旦戏里面常常有的“入洞”场子。歌舞伎的角色类型有所谓“立役”、“女形”、“敌役”、“二枝目”、“三枝目”和“辛抱立役”、“娘形”、“花车形”等各种不同角色，它同京剧的“生”、“旦”、“净”、“末”、“丑”及“青衣”、“花旦”等角色的区分简直是一样的。歌舞伎剧中人只有“念作”，唱则由乐队方面来担任，和我国高腔系统地方戏曲的帮腔是属于一种性质的，乐器方面也都是和中国所共有的。总而言之，中国人看日本歌舞伎，虽然言语不通，但是不难接受，我们完全可以体会他们为什么要这样或那样表演。他们所表演的故事类型和情节和我们古代故事结构思想内容差不多如出一辙。

我在演出的余暇，除了看日本戏之外，我还喜欢看日本

的绘画、纺织和其他美术品。我很欣赏日本的园林——亭榭无多，疏落有致，叠石引水，都适得其妙。有些人家只在庭院中布置一点竹石小景，却很觉得生意盎然。我尤其爱他们的盆景，一尺多高的小松树，倒有二寸粗细的树本，苍劲夭矫，真有所谓“虬龙拏空”的气概。树下土润苔青，小石磷磷，曲折成径。虽然只是一个长方的花盆，看起来却很像一幅立体的赵松雪“双松平远图”。那一次在日本，我懂得了为什么日本古典戏剧和中国古典戏剧有许多共同点，这不是孤立的，也不是偶然的，而是一千多年以来就有着千丝万缕的关系，彼此声气相闻、呼吸相通的成果。

一九二四年我第二次到日本表演，比上一次更广泛地受到日本人民的欢迎。日本戏剧中本来就有用中国故事作题材的剧目（如《水浒》的故事等），经过中国戏剧两次在日本演出，引起日本人民的注意，剧场根据观众的需要，就上演了更多的以中国故事作题材的日本剧目。我从日本回国以后，日本的名演员十三代目守田勘弥和村田嘉久子以及其他很多位名演员来到中国表演，在北京开明戏院（即现在的民主剧场）和中国人民见了面，受到中国人民热烈的欢迎。每天晚上，在日本演员节目中我本人加演一出戏，和在日本上演的时候的情形一样，中国古典戏剧和日本古典戏剧在一个舞台上一同演出，演完戏一同聚餐，每个演员都非常愉快。一九二九年我带着剧团到美国去旅行演出，路过日本，日本戏剧界特邀我们到东京去联欢，火车开进了东京站，我看见从前到北京演出的日本演员都穿着那一次他们

在北京演出的时候我赠给他们的中式服装来接我，并且开了一个欢送会。等我从美国回来的时候，路过日本东京，他们又对我举行了一个盛大的欢迎会。会场从大门起，两旁所挂的幔帐上面都画梅花兰花，名演员村田嘉久子女士在台上拿着扇子舞蹈着唱了一首欢迎的诗，她唱完下台，把这柄画着梅兰的扇子，就赠给我了，扇子上写的也是这首诗，当时我非常感动，我觉得这种出于挚诚的欢迎，才是真正的友谊，这都是二十年以前的旧事。

自从中华人民共和国成立六年以来，在两国人民共同的努力和中国政府协助之下，中日两国人民已经中断的经济和文化交流又有了一定的新的发展。本年日中友好协会和中国人民对外文化协会达成协议，为了促进中日人民文化交流，决定由日本歌舞伎剧团先来我国访问演出，中国京剧团将于一九五六年赴日本访问演出，这是令人很兴奋的喜事。日本歌舞伎是随着日本民族的发展而逐渐形成的，是日本各种民间艺术——音乐、舞踊、绘画的凝结，是日本人民丰富创造的积累，它一脉相传地保持优秀的传统风格。这种戏剧具有高度人民性，始终为日本人民所喜爱。

现在日本歌舞伎剧团已经负起日本人民文化使者的任务来到中国，由团长松尾国三先生、座长市川猿之助先生、副团长楢崎富男先生和市川中车先生率领的全体演员，于本月五日在人民政协大礼堂首次演出了代表作：《劝进帐》、《倾城返魂香》、《双蝶道成寺》三个节目。

日本歌舞伎全体演员、歌唱者、音乐演奏者和舞台工作

者，在表演每一出戏时，都能在一个最高目的之下，把自己沉浸在戏剧的深渊里，顺着一条线贯串进行到底。例如这场戏的配角演员市川段四郎、市川中车、市川荒次郎、市川八百藏、市川猿三郎等，和歌手竹本东太夫、三弦野泽吉作、鹤泽和光、后见泽村宗弥等，都能掌握最适当的表演，没有丝毫卖弄的迹象，但又是绝对认真地、严肃地来完成演出任务，充分表现了这个剧团非常坚强的整体性。中国观众对于他们在舞台上所表现的一切，都感到非常满意。我深信通过这次访问演出，一定会使两国人民更多地相互了解，在思想感情上更加接近，成为两国人民文化交流的新的开端，从今以后，中日人民友好团结将日益巩固，将为亚洲和平及世界和平做出更多的贡献。

看日本歌舞伎剧团的演出[1]

以松尾国三、市川猿之助两位先生为首的日本歌舞伎剧团，于本月五日晚在北京演出了《劝进帐》(《化缘簿》)、《倾城返魂香》和《双蝶道成寺》三出有代表性的古典戏剧。我看了这三出戏以后，感到非常的满意，现在把我的印象写在下面。

第一出《劝进帐》的内容是日本源氏时代的一个争权的故事：源赖朝和他的弟弟义经相争，义经被迫率领他的亲随弁庆和四个家臣化装为和尚逃出了京都，源赖朝通令各地，捉拿这几个伪装的和尚。义经和弁庆等主仆六人来到一个关卡，守关的官吏富樫盘查他们，弁庆对答如流。富樫正预备放他们过关，忽然有一个守卒发现挑行李的像是义经。富樫又阻住他们，继续盘查，但被弁庆苦心救主的忠忱所感动，终于放他们过关。

这出《劝进帐》是市川团十郎家的拿手好戏歌舞伎十八番之一。我记得从前两次去日本演出的时候，都看过这出

---

① 本文原载1955年10月10日《人民日报》，转引自《梅兰芳文集》。

戏。它也是歌舞伎中上演次数最多的剧目之一。无数名演员的创造，使得这出戏一切的动作、念白、表情、歌唱、音乐，都达到了精炼的化境。像这类传统剧目，倘若演不好，往往会失之于只重视传统的外部的演技，而忽略了内心活动的刻画。而市川猿之助的表现，既显示了那些传统的精确的外部演技的精湛，也充分地体现了角色的内在情感。

这出戏开始时，帘幕未启，先有笛声和鼓声渲染出边关的景象。当弁庆出场的时候，他那严整的工架台风就刻画出一个智勇兼备的英雄形象，举动非常慢而分量却重如泰山，使观众感觉到他是一个力举千钧的好汉。在富樫盘查的时候，两个人对白是那样严谨。我虽然不懂日本语言，但当时我却听得几乎叫出“好”来。市川猿之助的表演，刻画出一个机智的英雄在最紧张的关头能镇静地应付一切的气概。当他朗诵缘簿时，富樫有一个想要偷看的身段，弁庆把卷子往怀里一翻，怒目而视，富樫为他这种气概所吓住，而弁庆同时也捏着一把汗，心里庆幸假缘簿没有被识破，这种双方害怕的矛盾心情，表现得生动异常。弁庆的小动作，例如双手拉开卷子和卷起卷子，以至绕一绕手腕上数珠等等，都是同其他大的动作以及念白、表情等一线相连的。这些小动作都是从现实生活中提炼出来并经过艺术加工的，同整个戏的内在节奏完全合拍。

当富樫指出挑夫是义经时，全剧达到了最紧张的高潮。弁庆举棍假装要打义经，又是一段复杂的表情和身段。市川猿之助能演出弁庆已经打了义经几棍，而事情仍不得解决，

但又不能真的继续打下去，以致左右为难的神气，等到富樫突然放他们过关，他又能表现出半信半疑，又惊又喜的内心活动。富樫给他饯行的时候，他喝酒用一个圆笼盖当酒碗，又嫌守卒给他斟的酒太少，他一手一个拿着两个酒葫芦自己斟酒，斟完酒接着双手往地下一放，两个葫芦倒在地下同时滚两个半圆形，滚到守卒的手中。这些小动作，都是富有戏剧性的动作，有助于表现这个豪放人物的性格的。喝完酒跳了一回舞，当他右手打开扇子的时候，左手捻着数珠，当扇子并起来转到左手的时候，右手五指张开"拉山膀"，原来左手捻的数珠自然地绕在腕子上，走着"圆场"，使着两边的"高像"、"矮像"，这和我们昆曲的《山门》里鲁智深醉后使拳的身段是一个类型。他们稳重威严也和我们过去的名花脸演员何桂山先生钱金福先生很近似。这一场舞名叫"延年舞"，走的步很少，但没有一个废步，动作不多，但是老练准确。弁庆在将要下场时，回身使一个"像"，表现出如释重负的愉快，但喜极生悲，想到经过许多危险和艰难，居然逃出罗网，不觉掉下一点英雄泪来，这和我们昆曲"三档"里面的秦琼，出潼关时先笑后哭，用的是同样的手法。这样就更能够深刻地描绘出英雄性格。弁庆把悲哀的心情很快地控制住，重新鼓舞起乐观的热情，急忙追赶他的主人义经，他抬高了脚步，做着跑的身段，实际尺寸相当慢，但收到的效果却是使观众感觉到他有一种迫不及待的神情。这种现实主义的夸张手法，在中国古典戏剧中也广泛地使用着。如昆曲《惊梦》柳梦梅追赶杜丽娘，《断桥》许仙的逃跑等等都是用

这个手法。弁庆的眼睛在台上移动的线路非常经济而有神，在没有注视的对象时，经常是凝目下垂，等到运用眼睛的时候，领着身段，随着音乐，很精确地把视线焦点放到目的上去。这种眼神的用法也是我们京剧表演艺术的最高的要求。

《劝进帐》的结构组织，也是和我们中国的高腔昆腔皮黄相近的，富樫上场自己通名叙事，有四个手下站门，然后领起走来，归小边斜一字，义经弁庆上场站大边斜一字，这都和京剧一样。弁庆和富樫互相注视，弁庆双手持禅杖，富樫一手按剑，两人随着锣鼓互相换位，和京剧《祥梅寺》黄巢进庙时的身段一样。弁庆手里禅杖的拿法，和我们的"棍把"是分毫不差的。当他右手拿棍"上膀子"交左手"拉山膀"的时候，我想每个京剧演员看了都会发出"会心的微笑"。其余念白，身段，和高腔昆腔近似的地方很多，这里不一一列举了。

弁庆一行人由花道下场，的确是给观众一个强烈的印象，这种方法是日本和中国所特有的。我从前曾见过京剧里面的"跳灵官"，所有台上灵官跳完都由台上走下来，绕一圈由剧场出去绕回后台。还有《飞叉阵》牛邈手下的一员将官是一个外国人的扮相，从前演的时候，偶尔也采用这个方法，由观众席中的过道走上台去。还有藏族、蒙古族的佛教徒喇嘛，表演跳"扎布"的时候，跳完后也总是跑到观众中去。这种方法在中国戏剧中没有当作重点发展，而在日本的歌舞伎中则广泛地使用着，并且收到了很好的效果。

第二出《倾城返魂香》的故事是一个画家因口吃不能得

到老师的命名，想在院中石头上画自己一幅肖像留作纪念，而后自杀，但由于这幅画，老师发现他是个天才的画家，可以继承他的衣钵。

市川猿之助在刚刚扮演一个类似鲁智深的角色之后，又扮演一个书生，我真不能不钦佩他的表演天才。这出戏和《劝进帐》不同，我感觉到《劝进帐》的念白是“韵白”，像我们京剧所谓“上口”，而这出戏则相当于“京白”，动作也有很多时不带舞蹈性。这出戏的主角浮世又平的形象相当于京剧《得意缘下山》的卢昆杰，市川猿之助扮这个角色因口吃自恨的哭，和后来的狂喜，都非常深刻动人。他的风格和表演和我们过去名演员程继仙先生的手法差不多，当他妻子拉着他阻止他自杀的时候，里外两个跌坐在地下的身段以及和他师兄修理之介“一扑”“两扑”的身段，都和程继仙先生的表演有异曲同工之妙。

第三出《双蝶道成寺》，是个舞剧，其中保存了许多日本的民间舞蹈和民间歌曲。

日本的很多舞蹈都使用扇子，我国唐宋时代的诗词，也常常有“歌衫舞扇”的句子，可见得“舞扇”是由来已久了。由于今天我看弁庆的舞扇和道成寺舞姬花子，舞姬樱子的舞扇，我觉得中日两国戏剧中舞扇的式样、手势、身段很多是相同的，但也有些式样是我们现在京剧中所没有的，最明显的莫过于打开的扇子交到另一个手，用手指拈着扇面做的各种身段而不拿扇骨，我觉得这一式样是很美丽的。

这出戏中的几种舞，以花笠舞，手巾舞，铃鼓舞三种最

为好看。最后变蛇用一块大红布挡住,也是我们京剧从前常用的方法。蛇的脸谱,只是在原来的粉脸上勾出两个獠牙和眼窝眉子;又戴上"蓬头"穿红裤子,披一件金线龟背锦的袄子,这就简单而又富有特点地完成了蛇的扮相。最后利用一群打蛇的人接连起来,末尾一个人由前面那一个人"抄起一把顶",象征着翘起的蛇尾,蛇精本人站在凳子上象征着昂起的蛇头,由一个捕蛇人拿着绿竹竿,骑在蛇身上,这样摆成一条蛇形,这是舞台上最经济的处理方法,和昆曲"回营打围"利用四个月华旗八个标旗一个大纛摆成一条船,是一样的手法。全剧在蛇形摆成后闭幕,给观众一个强烈的印象。

日本歌舞伎是富有独特色彩和优美风格的日本民族的传统戏剧艺术。它以现实主义为基础,同时,在表演上又有些夸张的成分。这跟我国的古典戏剧相似。因此我们是不难从中发现许多值得学习的东西的。

天龙寺会见今井京子[1]

三十二年前，我第二次到日本，在京都演毕，日本电影公司请我拍摄《廉锦枫》的《刺蚌》和《虹霓关》的《对枪》两场电影。那天从早到暮，足足搞了一整天。拍完之后就请我吃"鸡素烧"，因为饿过了头，不免多吃了些牛肉，回到旅馆，喝了几碗浓茶，就倒在枕上睡着了，睡到半夜里，从睡梦中觉得胃里胀闷，满腹疼痛，好像刀绞一般，一刻都忍受不住，同时感觉到还发着高烧，人有点迷迷糊糊的样子。旅馆里的服务员看见客人得了急病，就通知我的朋友久保田先生，给我找来了京都名医今井泰藏先生。经他诊断，是疲劳之后伤肌食饱，饮食过量，得了急性肠胃炎，病人已经入昏迷状态，来势不轻。从那天起，今井医师昼夜不离地用心调治，一个多月才渐渐复原。临走的时候，今井医师请我到他家里吃饭，我还同他的家属照了相，他的女儿今井京子才六岁，活泼可爱。我和今井先生结下了深厚的友谊，我送他医药费，他坚决不收，他说："医生治病救人，应得酬劳，但友谊比金钱更

---

① 本文及后面六篇均节选自《东游记》。

可贵。”我打算送他礼物，也不肯受。最后他对我说：“这样吧！我喜欢中国的翡翠，您下次再来时给我带一副翡翠袖扣，作为纪念。”三十年来，沧桑变幻，这件事始终耿耿于心。这次到日本之前，我就把镶好的翡翠袖扣捡出来，预备送给今井医生。我一到东京就托日本朋友打听他的下落，他们答复我说，在东京已经向医药界调查过，没有这个人，只有到京都、大阪去找线索。到了大阪以后，有一天，朝日新闻社的朋友对我说：“京都方面的消息，已经找到了今井医生，明天我们游览天龙寺可能见到面。”我听了非常兴奋。

6月20日上午，全体团员从大阪分乘汽车游览京都名胜。经过渡月桥，不多时到了京都著名的天龙寺。大家走进寺里的大书院，一位穿着淡红色衣服的日本妇女从回廊迎上来，她走到我面前立定了，深深地鞠躬，双手递过一张照片说：“梅叔叔，您还记得我吗？我是今井京子，听说你们要来游览天龙寺，我一清早就在这里等候的。”我虽然三十多年没有见她，但面部的轮廓，还有一些影子。我握住她的手，看着相片说：“这张照片是当年在你们家里照的，我还保存着，这次也带来了，那时候你才6岁。当年我在这里得了急病，幸而你父亲给我尽心医治，救了我的命，现在他……”我的话没有说完，京子哽咽地说道：“我父亲已经在十三年前亡故了。”我听了这个消息，脑子里轰的一下怔住了。京子含着眼泪说道：“自从您走后，我的父亲常常想念您，报纸上如果登载着您的消息，他必定仔细地阅读，还讲给我们听。他希望您再到日本来能够见面。不久我的母亲亡故了，他续娶

了一位继母，生了弟弟、妹妹，我结婚后离开娘家，目前在一家工厂里做事。”我听她絮絮叙说这些往事，只觉得一阵阵心酸，向她说道：“当年你父亲谈起他喜欢中国的翡翠，我答应送他一副翡翠袖扣，这次带来了，可是人却见不着了！这样吧！请你通知今井夫人，过几天我到京都演出的时候，我要到她家里把这副袖扣亲自献到你父亲的灵前，聊表我的心意。”京子向我道了谢，鞠躬而退。日本朋友见我听到今井医师逝世的消息十分伤感，都说我笃念旧交。我说：“那次我的病象非常险恶，如果没有今井先生的悉心诊治，是不堪设想的。因此我们的交情，与一般的病人和医生的关系就大为不同了。”

27 日的上午，我们就到了今井夫人家里。她的住房很窄小，门口玻璃橱窗内陈列着点心、面包、糖果等食品发售门市，今井夫人和京子小姐在门口迎接我们。进门后今井夫人揭开灵帏，露出今井医师的遗像，我想起从前，不觉泪下。我虔诚地向这位曾经挽救过我的生命的老友灵前献了鲜花，又双手把一副翡翠袖扣供在遗像前面，行礼追悼毕，然后席地坐下来。京子小姐替我介绍几位家属说：“这是我父亲的弟弟，这是我的姑母。”这位老太太看上去也有六十多岁了，她说当年曾在今井医师家里见过我；还有两位是京子的弟弟、妹妹。大家团坐在斗室之中，谈起往事，不胜感慨。我说：“这次我到日本来，希望见着今井先生，想不到他已经逝世多年，真是遗憾。”最后我拿出几件中国土产和我的五彩剧照分送给今井先生的家属留作纪念。

从今井先生家里回到京都旅馆，在卧室的外间一个很大的客室里吃饭，姬传问我："当年您在此地养病，住的是哪一间房？"我说："好像就是这一间。"我记得右面窗外有一个阳台，昨天我一进房就想推门出去看一看。服务员对我说："这里的建筑已经很老了，外面的阳台也超过了年龄，可是住这间房的旅客都喜欢搬张椅子到阳台上去纳凉，观赏山景；我们为了保证安全起见，只得事先把这种情况介绍给旅客，请他们注意，您如果愿意出去看看还是可以的，不过不要停留过久。"姬传听了这段话就说："我们出去看看。"我也一同走了出去，往四面远眺，群山环绕，树木葱茏，这旅馆建筑在山腰里的风景区，环境是极其幽静的。姬传问道："事隔三十多年，有什么今昔不同之处？"我说："我记得当年我就常常躺在靠窗的一张藤椅上，晒太阳，看风景，我还喜欢下面这间大饭厅，窗外的小桥、溪水，石壁上古木森森，颇有诗意。这些都还保持了原样，没有太大的变动，就是有一点感觉到和过去稍微不同：像室内几案上的瓶花，玻璃橱里多宝格内陈列的摆件，似乎没有当年那么精细适当，这可以看出经过一次战争的变动……"

在中村雀右卫门夫人家里

6月16日下午3点钟，我与远山孝等四五个人一同坐汽车到了中村雀右卫门夫人的家里。她住在一家日本式的旅馆里面，这家旅馆就是她经营的。我们在门口脱了鞋，老太太衣裳整齐地站在客室门口迎接我们进去。这间房内正面墙上挂着一个横披，写着三个汉字，右面墙上挂着一个扇面画着花卉，当中摆着几张矮的椅子和一张小方桌，桌上陈列着茶具。

宾主见面，坐下来谈话，华侨于恩洋先生给我们当翻译。老太太说："去年市川猿之助先生从中国回来告诉我，您常常谈起当年和中村雀右卫门先生在艺术交流上的许多旧事，我很感动。这次听说中国京剧代表团要到大阪来演出，我因腰腿有病，步履艰难，就和医生商量，早几天先在家里练习走路，准备去拜访您，还打算看您的戏，想不到您倒先来看我。"我说："老太太，您太客气了，您这么大年纪，腰腿又不便，怎么能劳动您，我来是很方便的。"

老太太向后面房内招招手，走出一位中年妇女，跪在我的对面，老太太向我介绍，这是她的女儿，接着说："昨天是

中村先生的忌日，她去上坟祭奠。我嘱咐她向父亲墓前默祷，保佑中国京剧代表团全体平安。”说到这里，老太太眼圈一红，从怀里摸出手绢擦眼泪，我也不觉一阵心酸。我怕她伤感，就把话题扯开，问道：“老太太以前看过我的戏吗？”老太太说：“三十年前看过一次，所以这次还想再看。”我要求远山孝先生给老太太母女找两个好座。接着我和老太太谈起当年中村先生对我在艺术上的帮助说：“我和中村先生见面的次数不多，但是友情很深厚，我记得第一次看他的戏在明治座，他演鸡娘，那时我感觉他的扮相很美，同时舞蹈化的身段和深刻的表情，都能吸引我。散场后，我到后台去向他道辛苦，看见他的本来面目，两腮瘦削，并不丰满，和化妆表演时大不相同。我就说道：‘您的化妆真高明。’他笑着对我说：‘因为我的面形有缺点，因此才对化妆方面下工夫来钻研，经过多少次的试验，得到了诀窍，能够根据悲剧和喜剧的要求，使面形有所变化。现在我可以把这个秘密告诉你，对你的化妆也许有益处。你的面形虽然美，但两腮也是不够丰满，如果用我的秘法，可以弥补你的美中不足。’说到这里，他从化妆箱内取出两个棉花团，塞进自己的嘴里，用手指推到两面腮帮的部位，果然两腮鼓了起来，显得丰满，他仔细地告诉我如何运用这个方法，并且着重指出：中国戏曲的特点是载歌载舞，嘴里塞着棉花团，唱起来可能感到不便，这是需要自己下工夫练习的。接着他又谈到画眉毛、画眼窝……如何适合面形的窍门，最后把几粒棉花团用纸包好交给我说：‘带回去，试试看，我希望你用了这个方法，在

舞台上出现更美丽而饱满的形象。'这一番话使我受到感动。对一个初交的外国朋友，就把他苦心钻研得到的经验，倾篮倒筐、毫无保留地告诉了我，像中村雀右卫门先生这样热诚帮助别人，在当年是极其罕见的事情。"大家听我讲了这一节故事，也都认为难得。

老太太说："中村先生在家里，常常谈起梅先生，您记得吗？有一次您到后台，他还替您找拖鞋。"我说："我记得这件事，也是在东京明治座。当年日本剧院的后台，只预备日本式的拖鞋，必须穿着脚指分开的布袜才套得进去，因此中村先生给我找了一双西式拖鞋。"老太太向她女儿使眼神，一会儿捧出一个镜框，当中是彩色丝织品做成的中村雀右卫门先生的戏装造像，老太太郑重地说："这是最近请一位名手制作的，送给梅先生留为纪念。"另外还有两个朱漆贴花的木匣，送给葆玥、葆玖，我向她道了谢。我也把带来的几色中国土仪送给老太太留作纪念。这时候摄影记者对好光圈，请我和老太太合照了几张相片。

我要求到中村先生的神龛前瞻仰遗容，老太太站起来引路，大家走进后面的屋子里，揭开神龛，我们都向中村先生的遗像行了礼。这间房内四壁都挂着中村先生的戏装造像，老太太给我们解释中村先生所扮的角色类型和简单的剧情。看到墙上还挂着一张青年人的照片，我注视了一下，老太太指着相片呜咽地说道："这是我的儿子，也是演员，不幸在战争中故去了，死后才承袭了他的父亲的名字。"我怕又勾起老太太的伤感，就向她说："时候不早了，客去主人

安，我们该走了。过两天我从京都回来，把我的儿子、女儿带来给您请安。"我们走到巷口，回过头来，还看见老太太站在门口向我们招手。

市川猿之助先生家里的夜宴

每一个演员当他结束了一个阶段的演出，松弛了紧张的身心，玩一玩，吃一顿可口的酒饭，那是最舒服的日子。猿之助先生在舞台上生活了五十几年，他深深知道演员们的甘苦，所以在我们结束了东京第一阶段的演出，就招待我们全体团员到他家玩了一天。那一天的欢乐畅快，一直到回国以后大家谈起来还是津津乐道的。

6月3日的下午，我们在一阵密雨中到了市川猿之助先生的住宅门口，猿之助先生夫妇以及家族、亲友们都打着雨伞到门口迎接我们。我们依次脱鞋登席，宾主握手寒暄。猿之助先生拉着我和欧阳予倩先生的手，进了屋子，猿之助夫人亲切地招待着女客人。猿之助先生的家。在一个风景幽美的山腰里，是纯粹日本式的房子，室内是明窗净几，纤尘不染；淡雅的纱灯与大红的地毡，照着折枝瓶花，掩映生姿。猿之助先生指着庭园里树上挂着的彩色带子说："树上挂着的彩带，名叫'七夕带'，日本民间的传说，在松树和竹子上挂了它，象征着牛郎织女一年一度的会面，同时祷告祈福，实现每个人的愿望。"猿之助先生的话是有深义的，大家

听了露出会心的微笑。天色暗下来了，雨也住了，主人们穿着华贵鲜艳的和服，亲热地把客人让到每一个席位上，宾主交叉着围坐在矮腿圆桌边。大家浅斟低酌，不拘形迹地漫谈起来。主人们给我们预备了丰盛的广东菜：鱼翅、鲍鱼、干贝、烤鸭一样样地端上来，醇厚鲜美，和北京的谭家菜相比，是毫无逊色的。猿之助先生和夫人里里外外地张罗着，他的弟弟市川中车、儿子段四郎以及女儿、孙子……都一对对地向每个客人劝酒、端茶。正在酒酣耳热、宾主欢洽的时候，忽然听见庭园角落里有三弦的叮当声伴随着，鹤贺治贺大夫边唱边走过来，唱的是日本民歌《流新内》，声调苍凉沉郁，令人感动。满座的人都止箸停杯，静静地领略从歌曲中透露出来的日本古代人民的抑郁不平的声音。

猿之助先生兴奋地举起杯来向来宾致词说："去年我们在北京分手的时候，就盼望在东京见到你们，这一天居然来到了。今天能够在我家里招待各位，我心里的高兴，简直是无法形容的。我感谢各位给我们全家带来的极大的快乐。我感谢各位把优秀的京剧艺术介绍给日本人民，并祝贺各位已经获得的巨大成就。"我举杯答谢主人的盛情，并祝中日两国人民文化交流日益发展，和两国人民友谊如松柏长青。欧阳予倩先生激动地说道："今天的聚会是中日两国艺术家和两国人民友谊的集中表现。我想，真挚的感情，不是一道银河（指'七夕带'故事）可以阻挡得住的。"

饭后，大家都被主人邀到一间专为排戏而设的房间内，猿之助先生首先表演了日本古典舞"浦岛"，里面有许多复

杂细致的钓鱼身段，功力深稳，生活气息浓厚，可以想到日本古代人民的水上生涯，更使我联想起前年在北京赣剧老艺人表演的弋阳腔《江边会友》（又名《敬德钓鱼》），两相对比，实有异曲同工之妙。后面的节目是猿之助先生的儿子市川段四郎和他的孙子市川团子合演的《擒弁庆》。这是《劝进帐》的前一折，故事是义经收弁庆，是武打场面，有点像京剧中《镇谭州》岳飞收杨再兴的味道。我记起我当年还演过杨再兴的角色。

我们看完了《擒弁庆》，主人又让我们回到方才吃饭的地方——亭榭式的客厅里。原来一会儿的工夫，主人家已经把刚才杯盘狼藉的残席收拾干净，大家又坐在一起啜茗清谈。忽然在庭前小儿女的笑语声喧中，从花间飞出了许多流萤，猿之助夫人说："这些流萤生长在长野县，不是它们自己飞来的，是我们特意去收集来作不夜的银花，点缀我们这个嘉会。"

临别的时候，在客厅上摆着八十六件和式的睡衣，纸包上写着每个客人的名字，主人请客人按名自取，这是主人赠给中国客人的。猿之助夫人还亲手给女宾穿上睡衣，教给她们穿着的方法。市川猿之助先生的全家对中国京剧代表团全体同人的深情厚意，使每一个团员感到温暖，忘记了是在异乡做客。

早稻田大学演剧博物馆

6月4日下午，我们到了早稻田大学为纪念坪内逍遥博士而设的演剧博物馆。馆长河竹繁俊博士陪我们先到校长室去拜访大滨校长。欧阳予倩先生当年在早稻田读过书，现在来到母校，感到分外亲切；早稻田的同学三百余人欢迎他到一个大教室去演讲，题目是“关于中国京剧”。欧阳先生因为有关节痛风的宿疾，不敢多走路，学校方面特将名演员中村歌右卫门坐过的手推车请他乘坐。我们由河竹繁俊博士引导参观演剧博物馆，河竹博士首先介绍了演剧博物馆的历史，他说：“这个博物馆是为了纪念坪内逍遥博士而设的，坪内博士一生致力于戏剧事业，明治、大正、昭和三代所演出的戏剧，几乎每一个都与坪内博士有关系，因之有‘戏剧之父’的称号。最后他还完成了翻译莎士比亚剧本的工作。这个演剧博物馆是昭和三年当坪内博士七十岁的寿诞时开幕的，在他七十七岁逝世后，他所收藏的有关戏剧的遗物，全部都捐赠到本馆。”一边说着就走到陈列“芝居版画”(按芝居就是戏剧)的房间。我一向就喜欢这种浮世绘版图，当年也曾收藏过几页，这是纯粹日本风格的艺术，充满着东

方的风味，画工刻工都有独到之处。从画上还可以看到日本古代的风土人情以及人民的生活状况。我记得教我绘画的老师陈师曾先生曾经画过北京风俗画的册页，大约也是受了浮世绘的影响。这间房内所陈列的版画，从原始用墨笔画的，到彩色缤纷的"锦绘"，看出这种版画的发展情况。更使我感到兴趣的是今天所看到的版画，大半与戏剧有关，像《劝进帐》、《道成寺》等名剧，都有精彩的图片。河竹博士告诉我说，他们馆内所藏的版画约有五万件，可以轮替更换陈列。

在一间陈列着许多日本名演员的照片和画像的房间内，看到许多故人的遗像，如中村歌右卫门先生、尾上梅幸先生、守田勘弥先生、菊五郎先生、河合武雄先生、中村雀右卫门先生……我当年两度访日演出的时候，得到他们的热情帮助。这些老朋友，有的在口头上对我的艺术作了有力的介绍，有的还同台演过戏，有的在艺术上对我有过帮助，回忆往事，使我在这里徘徊不忍离去。

河竹博士指着一些小刀、剪刀之类的道具问我："在中国戏里也有流血的场面吗？"我答："当年也流行过当场出彩的表演，譬如用配合面形特制的刀，砍在鼻子上，喷一口彩，就好像真的一样，流出鲜血来；但是自从新中国成立以来，为了避免给观众以残忍、恐怖的印象，这个方法就停止使用了。"我又对河竹博士说："我当年在日本看过一出戏，有一个切腹的场面，当切腹的时候，刀子插进去，演员将外衣解开，露出衬衣左面缝着的一块红布，象征着流血的样子，我

觉得这是非常聪明的方法，并且合乎古典戏剧的表演法则。”

袁世海同志在展览室的角落里，忽然发现他十三岁时候的剧照，这张剧照是扎靠勾脸，可是上面只注着“中国京剧的花脸”，没有其他说明。他站在这张照片前面说道：“小孩子扎上靠真是不胜负担。”看出他对童年在科班学艺的生活，有深长的回忆，使当年的辛苦与今天的幸福交织起来。河竹博士知道他没有这张照片，就答应复制一张送给他。

展览室里还陈列着欧阳予倩先生青年时代送给帝国剧场经理山本义三郎的便装照和在日本留学时期表演日本戏的剧照。

河竹博士引我到一架屏风面前，上面是我第一次到东京来的时候画的一幅古松，他说：“你猜猜背面是什么人写的？”我到后面一看，原来是九世市川团十郎先生的中国书法，笔势飞舞，令人佩服。据说《劝进帐》这个戏是团十郎最拿手的杰作之一，当年有人拿他跟谭鑫培先生相比，可见他的艺术地位之高。

走马看花式地浏览了演剧博物馆，觉得在这短短的几小时当中，演剧博物馆已经系统地介绍了日本戏剧的发展概况和许多重要的文献资料。我们国内早有设立戏剧博物馆的计划，我想，我们中国的戏剧博物馆一旦成立起来，将会在亚洲博物馆的展览中出现一个异彩，因为我们的戏剧资料除了民间所藏之外，单以故宫博物院所藏清代戏曲资料而言，就是一个伟大的宝库。据我知道的有高腔、昆腔、二

黄、梆子各种剧本和一些大规模群唱表演的舞蹈部位图表以及带有舞台指示的排演本等等。服装一项，不但丰富，而且多样多彩。自乾隆初年一直到光绪末年，式样制作的演变，从实物上可以看到发展的过程，并且其中有缂丝、顾绣、织锦片金等等名贵的制作，还有许许多多是为了剧中某些角色特制的衣服、盔头，都是现在看不到的。另外有关戏剧的档案也是重要资料，特别是布景道具(京戏所谓砌末)，是我们现在从事京剧舞台美术工作的同志们值得参考的资料。这些砌末在形体、色彩、笔意各方面和演员的服装、表演以及舞台装置都是风格统一的。并且由于形体、彩色、笔意的配合适当，在舞台上也不至于喧宾夺主，掩盖了角色的形象。这些东西都是木架糊布染色制成的，不易保存，据我知道的在多少年前就已经残破了，但虽然残破，仍然是我们戏剧史上珍贵的资料。这次参观了纪念坪内逍遥博士的演剧博物馆，更觉得我们必须抓紧时间，使我们的戏剧博物馆及时筹备，早日开幕。

在一间展览室内看到许多有关我两次到日本演出的资料，还有一部分中国戏的“行头”，其中也有我当年私人赠送的；事隔多年，这些“行头”已经陈旧了。我们这次临走的时候，又挑了一部分绣工细致的戏衣和乐器、脸谱，赠送给演剧博物馆，作为这次中国京剧代表团访问日本的纪念。

唐招提寺和扬州高僧

奈良的唐招提寺是日本天平宝字三年(公元 759 年)相当于中国唐朝肃宗乾元二年时期建造的。这个寺建造的历史说来话长,招待我们的和尚说:招提寺是为了中国一位有名圣僧鉴真和尚建造的。这位鉴真和尚是扬州人,十四岁出家,是当时一位有名的高僧。唐玄宗开元二十一年(公元 733 年),即日本天平五年的时候,圣武天皇景仰这位高僧,委派兴福寺的荣睿和尚、大安寺的普照和尚,来中国扬州大明寺拜谒他,并且邀请他到日本去讲经传戒,经过很多困难,终于在唐朝天宝十三年即日本天平胜宝六年(公元 754 年)二月到达奈良。日本曾派遣两批船载送来中国的使节,但是只有一批回到日本,有一批因遇逆风,漂没了。日本方面是那样诚恳和不怕牺牲来邀请,而鉴真和尚也不避险阻,毅然前往,两方面的精神贯通,是值得后人称道的。

现在寺中还供着开山祖师鉴真和尚的坐像,塑造得非常生动,表现出一副慈悲的面貌。我是泰州人,扬泰是同乡,见了更感亲切。鉴真和尚生前披的袈裟还保存在寺中。《过海大师东征传》这部书,就是记载鉴真和尚东渡事迹的。据

说他还有二十四个弟子随行,他们携带了很多经典、佛像、绘画图卷、书籍和王羲之、王献之的墨迹,此外还有很多中国物品和印度物品。现在寺中所藏的《东征绘传》五个很长的图卷,就是画的这一故事,这是日本名画家莲行为了纪念鉴真和尚和他的随行弟子而画的。

鉴真和尚到奈良以后,在东大寺设戒坛传戒。这是日本佛教史上正规传戒的开始,受戒弟子前后共有四万多人。圣武太上天皇、光明皇太后、孝谦天皇和诸僧都曾在一起受过戒。他并且精通医学,因治好了光明皇太后的病,赠“大僧正”,赐苒前水田一百町。又曾为日本医学界辩证药物,使中国医学流播于日本,世传鉴真上人秘方,日本医药界目为“日本之神农”。

天平宝字七年(公元763年),鉴真和尚圆寂了,年七十六岁。他的墓就在寺的东北角松林中。他在奈良,只有十年的光阴,但是给日本各方面的影响很大。

日本的庙宇式样和中国的差不多,我国唐代的木构建筑物保存到现在的已经寥寥可数,而在日本相当于唐代时期的木构建筑物却比我们丰富完整,唐招提寺是其中之一。这个庙的全堂是“四坡脊式”的顶,罩檐、柱头用“斗拱”。殿内的千手观音,妙相庄严。还有许多尊木雕佛像,都是千年古物。内中有一尊释迦牟尼佛的立像,据寺里的和尚对我说:永延元年日本一位高僧,法号“奝然”,到中国来迎请回去的(按永延元年相当于中国宋太宗雍熙四年即公元987年)。日本的传说,这尊佛像是印度优填王因追思释迦而造

的。梁栋上的彩画、飞天、云纹、宝相华等等的笔意色调，看起来和我国天龙山、敦煌相似。我当年曾经根据印度佛教故事，编演了一出《天女散花》。在研究这出戏的人物性格和创造舞蹈身段姿势时，参考了一些佛教书籍，还看了著名的古画、维摩说法图、天女散花图以及古庙内的雕塑、壁画等来扩大自己的眼界。这样对于我塑造天女的形象有了启发，在招提寺看到的一切，引起我种种回忆。我认为一个戏曲工作者必须从宽广的艺术领域中去寻找自己的养料，才能使艺术不停地向前发展。

漫谈东京印象

我们一同在旅馆的饭厅内吃过晚餐后，姜先生、姬传、葆玥、葆玖都到我房内喝茶聊天。大家谈起东京十天的印象，五个人里面只有姜先生和我是旧地重游，其余的都是初次观光，所接触到的事物觉得新鲜别致。先谈到日本戏“能”和“狂言”，姬传说：“6月5日下午我们走进水道桥的能乐堂剧场，只见里面的装置设备古雅朴素，似乎到了另外一个世界。舞台是方形的，有四根白木方柱，它的建筑几乎全部用的是木头，台的正面墙上的背景画着青绿色的松树和石头。据日本朋友对我说，这张图案已经流传了几百年，我们也感觉到这张壁画完全能够代表日本的民族风格。舞台的位置靠左边，并不居中，右面靠墙是一道长廊，长廊的尽头挂着一个门帘，那就是上场门。演员从这里出场，也从这里下场。台上左面另有一个小门，检场的人出入的时候就把这扇门拉开。观众的座位安设在正面和右方。台下还有铺着卵石的小花圃种着小松。”葆玥接口说：“第一个戏是‘能’，剧目名叫《羽衣》，是神话剧，有点像《天河配》里面织女洗浴被牛郎把她的衣服拿走一场的情景。入座之后，日本

朋友就给我们每人一副耳机，用中国话介绍剧情。这戏的大意是在三保松林的海边，有个渔夫和他的同伴由渔舟上岸，看见松树上挂着一件羽衣，渔夫把羽衣取下来正打算带走，出来一位天女，悲伤地请渔夫还她羽衣，渔夫受了感动，就对天女提出要求，请她蹁跹起舞，天女穿好羽衣，舞罢缓缓升天。扮天女的是老艺人喜多六平太，已经八十多岁，日本人尊之为'国宝'，剧中人只有天女戴面具，其余的是本色脸，不施朱粉。喜多老人穿着质料厚重的行头，在主要的天女舞当中看出他的功夫结实、精力不衰，虽然整出戏的动作节奏是比较单调而缓慢的（音乐只有笛、小鼓、大鼓、太鼓），但所包涵的先悲后喜的情感却是深厚而含蓄的。"姜先生听葆玥讲完了就说："这位老先生好像当年我就看过他的戏，现在是鲁殿灵光，硕果仅存了。"葆玖说："戏虽然很好，但观众需要有一定的修养，假使沉不住气的人是会感到沉闷的，我觉得后面一出'狂言'《枭山伏》倒比较醒脾，这是一个讽刺剧，好像是古典的白话戏。剧情是这样的：哥哥因为弟弟得了哼哼的怪病，到深山里请了一位有道行的山伏来祈祷治病，当这位修道者拿着佛珠向病人念咒祈祷时，非但弟弟的病没有治好，哥哥也把这哼哼病传染上了，最后连山伏自己也发出哼哼的怪声。我们虽然不懂台词，也觉得非常可笑。"我听到这里就对大家说："能乐"和"狂言"是日本最古的戏剧，它的历史源流，三十年前我曾问过日本朋友，他们这样说："'能乐'的来源有两种说法：有人认为是日本固有的艺术，另一派如青木正儿先生等的看法是受了中国元曲

的影响。”“狂言”是一种带有幽默性的讽刺剧，最近我会到的日本文艺界的朋友对我说：“‘狂言’是受了唐代参军戏的影响。”这是一种新的看法，以前我没有听到过，我们从它的演出形式上来看，我认为这种看法是正确的。姬传接口说：“我在国内的时候，在一位戏剧作家的案头看见过一本《狂言十番》的中文翻译本，是人民文学出版社出版的，据这位剧作家说，中国懂得‘狂言’的只有三五人。这次我们回国后，倒要买这本书来研究一下。”

葆玖问我道：“您当年到日本演出，剧场内有广播设备吗？”我说：“那时候日本虽然已经有广播电台，但转播剧场实况的风气尚未流行。现在有了电视机，买不到戏票的市民，可以从电视中连听带看地欣赏中国的古典戏剧。”我临走那一天，有位通讯社的日本朋友对我讲：“这几天东京有电视机设备的大旅馆、饭厅等公共场所和许多家庭，都变成了小歌舞伎座；据不完全的统计，仅 6 月 1 日晚上在电视机前看京戏的观众就不下三百万人（约比平常看电视的多两倍）；有些澡堂、饮食店一向是座上客常满的地方，在京剧上演时，突然显出清静冷落的景象；听说品川区（贫民区）荏原町有一家喜乐食堂设有电视机，每次放映京剧时都挤满了一屋子工人和小市民。”此次我们在日本停留的时间不能太久，演出的场次也不会太多，这使我对喜爱京戏而买不到票的日本观众特别是劳动人民十分抱歉。幸而有电视设备，使得京剧的声音面貌，能够广泛地得到传达，这是我感到欣慰的一件事。

我们又回忆起许多往事来。我对姜先生说："我当年到日本来的时候，感到日本人对于保存民族遗产和发展科学技术，好像是双轨并行的，这次在东京有人告诉我说，东京有1000家电影院，我当年演出的帝国剧场也已改成了电影院，而剧场一共只有三个，我们这次在日本，依然看到了许多传统艺术，可见日本人民还是非常重视他们自己的民族遗产的，但由于社会环境的变动很大，在整理、改进和发展的工作上似乎受到了限制。日本戏剧界的朋友们和我谈起这些情况，他们是抱着隐忧的。"姜先生说："这次我到日本来，的确感到剧场、剧团的情况没有当年旺盛，像举办大规模的戏剧学校，培养后起人才的长远打算，虽然有这种计划，并没有赶快实行。我在后台听到歌舞伎座的演员谈起他们的业务，每个月规定要演二十五天戏，而且每天都是日夜两场，每场有时还要演双出，其余五天就仆仆奔走在旅途当中，没有时间排新戏和整理旧剧目。如果每天改为一场，戏院方面只肯付一半包银，生活就发生问题，捐税又很繁重，每张戏票的售价几乎要提出一半来纳税，再扣院租，分到后台是所余无几了。他们听说我们已把娱乐税取消了，表示不胜羡慕。"大家越谈越多，都说有些口渴，葆玖就要按铃叫人沏茶，我说这种西式旅馆到了睡觉的钟点，恐怕服务员都下了班，姬传说："我出去看看还有人值班没有？"一会儿，服务员拿着热水瓶走进来，给我们沏了新茶，还顺手把桌上的果皮等捡走。我说："这次日本朋友对我们的照顾，真是无微不至。"姜先生接口说。"当年第一次到日本来，大仓喜八郎做

主人，对我们的招待也不含糊，怕我们不习惯日本式的生活，所以招待我们住在帝国旅馆，同时还动员许多位日本名演员和我们同台演戏，日本戏和中国戏交叉着演出，因为当时我们剧团的规模没有这次访日京剧代表团那么大，赵桐珊在《御碑亭》里扮书童得禄兼报喜的报子，有人烦贯大元唱《空城计》，可是没有八卦衣，临时用金纸剪了八卦贴在'行头'上。回想起来，怪有趣的。"我说："那两次访日，日本文艺界对我的支持和鼓励是有力量的。著名的汉学家内藤湖南、狩野君山、青木正儿几位老先生都写了文章介绍中国古典戏剧艺术，内藤博士不但精通汉学，还写得一手好字。当时都认为有晋唐名家的气息。青木教授的关于南北曲的一些著作，也成为我们研究的对象。可惜这些老先生大半作了古人，只有青木先生还在。我回想第一次我们到日本演出时，经费完全由我个人筹集的，当时剧团的规模比较小，开支比较紧，如果演出不能卖座，是要赔本的，因此，多少带有一些尝试性质。总而言之，第一次访日的目的，主要并不是从经济观点着眼的，这仅仅是我企图传播中国古典艺术的第一炮，由于剧团同志们的共同努力，居然得到日本人民的欢迎，因此我才有信心进一步再往欧美各国旅行演出。事隔三十年，我又参加中国京剧代表团访日演出，有些日本朋友看了戏后对我讲：京剧的面貌焕然一新了，无论从剧本、导演、服装、道具到化妆、表演都有很大变化，尤其是龙套、宫女都一丝不苟地表演着，这充分说明了站起来的中国人民具有崇高的集体主义精神。他们又说：你的表演在思想性与

艺术性上，也都有显著的提高。三十年前的老友、著名演出家大谷先生说："你们这次在日本演出获得巨大成功，这种盛况是空前的。中国京剧代表团表演的舞台形象的统一性是令人惊奇的，也是难能可贵的。"从上面谈话中可以看出，我们这几年来在戏曲改革工作中是有成就的。姜先生说："要不是人民政府的力量，我们怎么能够有这样的成绩！"我说："您说得对，除此以外，我觉得日本各界朋友的帮助与支援，也是我们演出成功的重要原因。这种友情是令人感动而难忘的。像葆玥、葆玖你们年纪还轻，以后和日本朋友往来的日子很长，更应当以真诚友好的态度来对待日本朋友。"

话别酒会上的两心交流

7月16日的下午，中国访日京剧代表团在东京帝国饭店招待日本各界名流和侨胞，举行了隆重的话别酒会。

我们一共发出九百多份请柬，那天所请的客人差不多全都到了。下午五点钟左右，客人陆续莅临。我和欧阳老站在大厅入口处迎候，和每一位来宾握手寒暄。代表团音乐组的同志们事先把京剧里在庆贺筵宴中常用的曲牌如《锦庭乐》、《万年欢》、《柳摇金》等录了音，在会场上放送，以娱嘉宾。代表团的每个团员都殷勤地招待客人，三三五五，亲切谈话，有的举杯立谈；有的围坐在小圆桌前促膝谈心；有的交换通讯地址；因为翻译同志不够分配，有些人就用中文笔谈；也有把心里的话写成诗句送给对方作为临别赠言的；还有互换领带作为纪念的。中国演员和日本演员以及两个月来朝夕在一起工作的舞台工作人员们更表现出难分难舍的样子，他们拿手绢擦着眼泪，哽咽地互相问话："你什么时候到中国来？我真舍不得离开你！"这天虽然我们预备了丰盛的饮馔，每一张长桌上放着日本的名产龙虾，帝国饭店的大师傅还特别预备了中国式的点心和小吃，但是宾主们为了

争取时间来倾诉惜别的心情，对着美酒佳肴就顾不得饱尝细酌了。

六点钟的时候，客人到齐了，我们在大厅当中安放一个圆形的木台，我站在台上向来宾致词。我那天说话的时候，心里非常激动。我的老实平凡的语言获得了全场的称赞，几乎每一段落都有热烈的掌声，有时候还没说完掌声就从四周起来了。我感到光荣，而这种光荣的来源，乃是新中国今天的成就，这也是我和我们代表团的全体同志都能了解的。苏琦同志替我当翻译，她一口流利的东京话讲得分外出色。会后她对我说："这次到日本来，我给您作了不少次的翻译，今天您的话最受欢迎，不但感动了来宾，连我也觉得一阵阵的心酸，想要哭。"我说："还是你的道地的东京话能够把这种两心交流的深厚感情表达出来。"下面就是在酒会上致词的全文：

各位先生、亲爱的朋友们：

中华人民共和国访日京剧代表团承朝日新闻社的邀请来到日本以后，在东京、福冈、八幡、名古屋、京都、大阪等几个大城市进行了访问演出，现在已经圆满闭幕了。我们来到日本之后，在生活中和演出中受到主人无微不至的招待和大力的帮助，并且受到欢迎委员会诸位先生的热情接待，这次日本文艺界、产业界、新闻界也给了我们很大的关怀和鼓舞。请允许我代表全体同人表示衷心的感谢。

在我们的演出过程当中，得到歌舞伎剧座市川猿

之助先生派来的许多位朋友，还有俳优座、前进座派来的朋友们的帮助，他们都以忘我的劳动，自始至终、日以继夜地参加工作。

还有东京、福冈、八幡、名古屋、京都、大阪各地的前后台全体工作人员，为我们的演出都尽了很大的努力。

此外，在前后台帮忙的，还有各界朋友们和各学校的男女学生们。

还有我们的侨胞们，发挥了高度的爱祖国的热情，对我们代表团表示深切的关怀，他们也和劳而忘倦的日本的朋友们一样，用积极行动给予了我们有力的支持。还有负责警卫的朋友们，在我们所到的地方，都为我们布置得非常周到。就是旅馆里负责招待的朋友们，为我们准备伙食的大师傅们以及交通方面负责的朋友们，都直接间接为我们的演出尽了力量。

我们这次演出得以顺利完成，是和以上所说的许多的朋友们的帮助分不开的，他们从不同的方面、不同的部门、不同的角度来帮助我们，合起来就成了一个整体，发生了很大的作用，这是非常令人感动的。

我们受到了日本各界盛情的招待。我们作为一个外国的演出团体，特别受到了日本国会的招待。我们所到的地方，都受到了广大群众的欢迎。这表现的是什么？这就是中国、日本两国人民友谊的具体表现，而且很显然，这种友谊在今天无论从哪方面看，已经有着很

大的发展，这种友谊不是泛泛的，而是真诚的，是深厚的，是符合于两国人民的共同愿望的。我好几次听见日本朋友说，中日两国人民的心已经在交流，这就是有力的证明。

我们这次除了演出以外，还游览了日本许多名胜古迹，还到许多地方参观过，观摩了日本优秀的古典民族艺术，并且和艺术界、学术界的朋友进行了多次的座谈。我们深深感到日本是一个美丽的可爱的国家，它有悠久而优良的文化传统。日本人民是勤劳、勇敢、富于智慧、富于艺术才能、尊重友谊、有崇高的爱国精神的人民。有很多地方我们应当向日本人民学习，我们彼此之间也可以互相学习。

去年以市川猿之助先生为首的歌舞伎剧座访问了中国，今年我们又带了中国人民的古典戏剧艺术来到日本。事实证明，这种艺术上的交往，对促进两国人民之间的友好是起了重大作用的。今后，这样的交往必定会一天天增多，一天天加强，这需要我们大家来继续努力！

现在我们在贵国的演出已经结束了，就要动身回国去了，今天在这里以无限惜别的心情和各位见面。各位对我们的深情厚意，我们是很难用言语来表示感谢的。我们只希望和各位经常有见面的机会，但是，我们希望下次再有机会到日本的时候，不必从北到南，再从南到北，而是极容易、极便利、极迅速地来到日本。要知

道，我们两个国家的地理也和两国人民的心一样是很近的，不是很远的。我们回国以后，一定珍重地把日本人民对中国人民的深厚友情传达给全中国人民！

最后，祝中日两国人民友谊合作更加巩固，祝各位先生身体健康！”

我的话刚刚讲完，一位日本著名的汉学家、和我订交三十几年的老教授盐谷温先生手里拿着一开诗册，站到小台上来，朗诵他赠我的一首绝句：“舞台生活四十年，大器晚成志愈坚，积善何唯余庆在，师恩友爱又兼全。”诗后还有跋语是：“梅先生见惠其著舞台生活有感，赋呈粲正，节山学人时年七十九。”

日本朋友当筵朗诵诗，我还是第一次看到，盐谷老先生不但声调铿锵，韵味绕梁，还有功架身段，他的手、眼、身、步、口都准确有力，好像是一种击剑的样子。在我旁边的一位日本朋友告诉我，这是武士道舞剑的姿势，日本学者都讲究这种功夫。这一首诗连唱带做，占去了十几分钟，老先生的腰、腿非常有劲，有时候拉一个架子，停留一分钟以上，连我们团里的武行同志看了都不住点头，真是老当益壮，令人佩服。

我这次初到东京时，就打听青木正儿先生的近况。欧阳老对我说，我们到京都可能同他见面，但在京都并没有见到他。在大阪演出时，有一位爱好戏曲的朋友送来一本册页请我题字，我看见册页的前面有一开青木先生写的元人杂剧《吕洞宾三醉岳阳楼》曲文一节，书法苍劲古茂，有宋人的气

息，更增加了我对他的向往之情。在话别酒会上，我和东大教授仓石武四郎先生谈起青木先生，他告诉我说："青木先生现在担任山口大学的教授，就在那里居住，最近大概是因为年老，体力不胜长途跋涉，所以没有来看戏，否则像这样的盛会，他一定来参加的。"我说："这位老先生对中国戏曲史的研究，是有卓越的成就的，到今天我们国内钻研南北曲的几位专家都反复地阅读他的著作，很得到益处。"仓石先生又说："青木先生近年在研究中国的食谱，可能将有新作品出版。"我说："我们后辈真应该向青木先生学习，我希望他的新著作出版后先睹为快。"

片山哲先生也是对于汉学有深厚根底的。我这次在日本，常常有人请我写字，我想把中国古代诗文作家的好句子写上去，偏偏没有带书来，后来向片山先生借到了一本白香山的诗集，解决了这个困难。这本书是郭沫若先生送给他的，上面还有郭老的题款。今天在酒会上见到了片山先生。片山先生向我举杯，祝贺中国访日京剧代表团这次的成功，我也向他致谢对代表团的支持，又谢了他借书的友情。话题转到文化交流方面，我们找到一张圆桌坐下交谈。我问："听说片山先生正在写一本介绍中国唐代诗人白乐天的著作，不知何时可以脱稿，我很希望知道您写这本书的动机。"片山先生说："我在大学读书时是研究文学的，一向喜爱白乐天的诗。过去日本文学界虽然很早就介绍过白乐天的作品，但只是欣赏他的词藻美丽、抒情细致、语法浅显易懂这些优点。近年来我对于白诗的认识和从前有所不同了，感觉他对

当时政治的不满，是用记事、讽刺、抨击的各种笔法来表达的，他歌诵和平，反对战争的苛税，同情人民的穷苦与妇女的薄命。他是一个清白无欲的大众诗人。1955年间，我把这种看法写了一部分稿子，带到中国和文艺界的朋友商榷，郭沫若先生认为我对白诗的评价是正确的，这给了我很大的鼓舞。我回国后，又继续写下去，在竞选巡回演讲的时候，这个工作都没有停止。”我说：“片山先生这种治学的精神，令人钦佩，同时我更感到欣慰的是，我国古代诗人的进步思想，能够通过片山先生精彩的译笔和解释，传达给日本人民，这是中日文化交流的具体表现。但是您事情那么忙，而对白乐天的诗的写作又这么认真，是不是太辛苦了？”片山先生的夫人这时正在旁边，她对我说：“梅先生您不知道，他现在每天还写到深夜，不管眼睛有病。我劝他节劳，他对我表示，只要这部书能够完成，哪怕眼睛瞎了，也是值得的。”片山先生听了他夫人这样讲，只是捻须微笑。像他这样的好学不倦，我真十分感动。（今年春间我收到了片山先生寄来的《大众诗人白乐天》，这本书果然写成出版了。）

酒会举行了将近三小时，快到八点钟了，客人们开始告辞，我们代表团的全体团员从楼梯上一直到门口站得齐齐整整的送客。我和欧阳老仍旧站在大厅的门口和来宾一一地握手话别。正在这个时候，大厅的电灯突然全部熄灭了，眼前一片漆黑。大家的心情虽然有些紧张，但是压不住中日人民的友谊热情，日本朋友和中国主人就一齐唱起歌来，唱的是《东京——北京》和《东方红》。同时也有人喊着快找洋

蜡烛，也有把打火机扳亮了找人的。我们站在原处，没有移动步位，有一位高大的汉子从黑暗里走到我面前，让我坐下，他说："梅先生，欧阳先生，你们放心，有我在你们身边，不要紧。"这个声音很熟，是俳优座的千田是也先生在安慰我们，他的夫人岸辉子站在欧阳老背后，他们两位一前一后紧紧地保护着我们。我从侍者们手上举着的蜡烛光亮中看见了千田先生严凛坚强的神色，在异乡做客的我，不禁感激得要流泪。五分钟后，电灯修理好了，大家从黑暗中回到光明，一阵欢呼，响彻了大厅的每一角落。我同千田先生夫妇紧紧握手，感谢他们两位对我们的特别关心。这时候我再看千田先生魁梧高大的身材，很有点像我们戏曲界的先辈杨小楼先生。我和杨老先生合演过许多次的《长坂坡》，所以印象非常之深，我不禁想到：假如千田先生是一位中国演员，一定也是个出色的赵子龙。

在送客的时候，我对市川猿之助先生说："这次京剧代表团到日本来访问演出，得到了日本文艺界的支持，特别是您和您的剧团的各位朋友无微不至的帮助，使我们永远不能忘记。我们这种兄弟般的友谊是深厚而巩固的，我希望我们不久能再见面。"中村翫右卫门先生的夫人临走时再三向我致谢说："中村先生这几年在中国，无论在艺术修养上，或在观摩学习上，都得到中国朋友的帮助。这次他因为前进座正在旅行演出中，不能赶来送行，非常抱歉。"

忆泰戈尔[①]

正当中国文艺界和印度人民热烈纪念印度诗人泰戈尔诞生一百周年的时候，我不禁想起三十七年前泰戈尔先生访问中国时，和他接触的一些情景。

泰翁到北京的前夕，在济南对教育界的朋友讲了话。中国作家王统照为他翻译，并做了介绍说："泰戈尔先生的演讲，不同于一般的政治家、教育家、演说家，譬如一种美丽的歌唱，又如一种悠扬的音乐，请诸君静听，方知其妙处。"

泰戈尔以洪亮清越的声音，热情洋溢地说：

"我爱你们的热烈欢迎，大家所以欢迎我，大概因为我可以代表印度人……

"今天我用的语言，既非印语，又非华语，乃是英语，这言语上的隔阂，最为痛心，而诸君犹不避风沙很热心地来听我说话，由此可证，我们之间有一种不自觉的了解，譬如天上的月亮，它照在水上、地上、树上，虽默无一语，而水也、地也、树也，与月亮有相互的自然了解和同情。

---

① 本文原载 1961 年 5 月号《人民文学》，转引自《梅兰芳文集》。

“我在杭州，有朋友送我一颗图章，上刻‘泰戈尔’三个字，我对此事很有感动。印度小孩降生后，有两件事最要紧，第一要给他起个名字，第二要给他少许的饭吃，然后这个小孩就和社会发生了不可磨灭的关系。我这颗图章上刻着中国名字，头一个便是泰山的‘泰’字。我觉得此后仿佛就有权利可以到中国人的心里去了解他的生命，因为我的生命是非与中国人的生命拼作一起不可了……”

泰翁的真挚而亲切的语言，感动了全场的听众。

在北京城里许多次集会中，使我最难忘的是一九二四年五月八日那一天，泰翁早就选择了北京来度过他六十四岁的寿诞，而我们也早就准备为他祝寿，排演了他写的名剧《齐德拉》(Chitra)。

是日也，东单三条协和礼堂贺客盈门。祝寿仪式开始，泰翁雅步入席，坐在第三排的中间，我坐在他身边，有机会细细端详他的丰采。他头戴绛红呢帽，身穿蓝色丝长袍，深目隆准，须发皓然，蔼然可亲。

梁启超先生首先登台致祝词，他说：

“……泰翁要我替他起一个中国名字。从前印度人称中国为震旦，原不过是支那的译音，但选用这两个字却含有很深的象征意味。从阴曀雺雺的状态中砉然一震，万象昭苏，刚在扶桑浴过的丽日，从地平线上涌现出来(旦字末笔代表地平)，这是何等境界。泰戈尔原文正合这两种意义，把它意译成震旦两字，再好没有了。从前自汉至晋的西来古德(古德就是古代有道德的高僧)，都有中国姓名，大半以所来之

国为姓，如安世高来自安息便姓安，支娄迦谶从月支来便姓支，康僧会从康居来便姓康，而从天竺——印度来的都姓竺，如竺法兰、竺佛念、竺法护都是历史上有功于文化的人。今天我们所敬爱的天竺诗人在他所爱的震旦地方过他六十四岁的生日，我用极诚恳、极喜悦的心情，将两个国名联起来，赠给他一个新名叫'竺震旦'。（全场大鼓掌）我希望我们对于他的热爱，跟着这名字，永远嵌在他心灵上，我希望印度人和中国人的旧爱，借竺震旦这个人复活过来。”

泰戈尔被簇拥着走上台，对中国朋友致谢词，大意说，今天是他最高兴的日子，因为他有了象征中印民族团结友好的名字，他将不倦地从事中印文化的沟通，并诚恳地邀请中国学术界的朋友到印度，在他举办的国际大学（Visva-Bharti）讲学。

接着，中国文艺界的朋友用英语演出了泰翁的名著话剧《齐德拉》，林徽音女士扮演女主角齐德拉。泰翁捻须微笑，他对我说：“我希望在离开北京之前，看到你的戏。”我说：“因为您的演讲日程已经排定，我定于五月十九日请您看我新排的神话剧《洛神》，这个戏是根据我国古代诗人曹子建所作《洛神赋》改编的，希望得到您的指教。”

以后，泰翁与他的同伴——国际大学艺术学院院长、名画家难达婆薮（Nandalal Bose），和印度其他一些著名学者在北京轮流作了各种专题演讲，受到学术界的欢迎。

有一次，我听泰翁演讲，题目是《巨人的统治——扑灭巨人》，当他说到亚洲人受西方人的压迫掠夺已非一朝一夕

时,下面有几句话是极其振奋人心的。他说:"吾人往者如未破壳之雏鸡,虽在壳中亦有隐约光明,但限度极小,世人疑我等终不能脱壳,但吾人自信必能破壳而出,达到真理最深处。"

五月十九夜,我在开明戏院(现在的民主剧场)演出《洛神》,招待泰翁观剧。我从台上看出去,只见诗人端坐包厢正中,戴绛色帽,着红色长袍(按此为国际大学的礼服),银须白发,望之如神仙中人,还有几位印度学者也都坐在一起,聚精会神地看完了这出戏。泰翁亲到后台向我道谢说:"我看了这个戏很愉快,有些感想,明日面谈。"

泰翁定二十日夜车赴太原。那天中午,我和梁启超、姚茫父等为泰翁饯行。泰翁来时,穿中国的黑绒鞋,我问他习惯否,他说:"中国的鞋子柔软轻松,使双足不受箍勒压迫,是世界上最舒服的鞋子。"他还告诉我:"前几天到汤山小住,温暖的泉水涤净了我身上的尘垢,在晨光熹微中,看到艳丽的朝霞,蔚蓝的天,默默地望着地上的绿草,晓风轻轻摇撼着刚从黑夜里苏醒过来的溪边古柳,景色是使人留恋的。"停了一会儿,诗人若有所思地说:"那天在郊外闲游,看见农民蹲在田垅边,口含旱烟管,眼睛望着天边远处,颇有诗意。"

席间泰翁谈到《洛神》,他对我的表演作了鼓励,惟对《川上之会》一场的仙岛布景有意见。他说:"这个美丽的神话诗剧,应从各方面来体现伟大诗人的想象力,而现在所用的布景是一般而平凡的。"他向我建议:"色彩宜用红、绿、

黄、黑、紫等重色，应创造出人间不经见的奇峰、怪石、瑶草、琪花，并勾勒金银线框来烘托神话气氛。”以后我曾根据泰翁的意见，请人重新设计《洛神》的布景，在不断改进中有很大的提高，但还没有达到最理想的程度。

泰翁认为，美术是文化艺术的重要一环，例如中国剧中服装、图案、色彩、化妆、脸谱、舞台装置，都与美术有关。艺术家不但要具有欣赏绘画、雕刻、建筑的兴趣和鉴别力，最好自己能画能刻。他还告诉我关于他学画的故事说：“我一向爱好绘画，但不能画，有几次我在诗稿上涂抹修改，无意中发现颇有画意，从那时起我就开始学画。”

竺诗人说：“我的侄儿阿伯宁泰戈尔（Abanindranath Tagore）是印度艺术复兴运动中的先锋，孟加拉画派的创始人。他画过以法显、玄奘两位法师到印度取经为题材的《行脚图》，可惜这次没有带来。”

竺诗人即席介绍印度名画家难达婆薮，他说：“婆薮先生是阿伯宁泰戈尔的继承人，孟加拉画派的杰出画家，我所著的书，装帧、插图，大都出自他手，他对中国画很有兴趣。”

泰翁还谈到几天前和中国画家联欢座谈，交换了意见。他问我：“听说梅先生对绘画下过功夫。”我告诉他：“那天出席的画家如齐白石，陈半丁、姚茫父……都是我的老师。”我指着茫父先生说：“我爱画人物、佛像，曾画过如来、文殊、观音、罗汉像，就得到姚先生的指导。”

饭后，我向难达婆薮先生求画，他欣然命笔，对客挥毫，用中国毛笔在槟榔笺上画了一幅水墨画送给我，内容是古

树林中，一佛趺坐蒲团，淡墨轻烟，气韵沉古。可惜当时没有请教所画的故事题材，后来我在画上以意为之地题作《如来成道图》，什袭珍藏，直到如今。

有人问泰翁，听说诗人对绘画、雕刻、歌唱音乐无所不通，此番听了《洛神》的音乐歌唱有何感想？他笑着说："如外国莅吾印土之人，初食芒果，不敢云知味也。"我们乍听这句话，不懂他的含意。座中有一位熟悉印度风俗的朋友说：芒果是印度果中之王，吃芒果还有仪式，仿佛日本的"茶道"（日本人请朋友喝茶，主宾都有一定的礼节，称之为"茶道"）。泰翁以此比喻，是说中国的音乐歌唱很美，但初次接触，还不能细辨滋味。

梁启超先生问泰翁："这次诗人漫游中国，必有佳句，以志鸿爪？"竺诗人答："我看了《洛神》，正在酝酿一首小诗，送给梅先生。"大家见他凝神构思，都不去打扰他。他先在手册上起稿，然后用中国笔墨作细书，写在一柄纨扇上，原文是孟加拉文，又自己译成英文，落了我的款，签上他的名，并兴致勃勃地用孟加拉语朗诵了他的新作，我们虽不懂印度话，但从他甜软的声音，鲜明的节奏里，就有月下清梵，泉鸣花底的美感，我从泰翁手里郑重地接过扇子，向他深深地道了谢。

夜间，我们到车站送行，彼此都有依依惜别之情，我问泰翁这次到北京的感想，并盼他再来。他说："两三年后我还要再来，我爱北京的淳朴的风俗，爱北京的建筑文物，爱北京的朋友，特别使我留恋的是北京的树木，我到过伦敦，巴

黎、华盛顿,都没有看到这么多的栝、柏、松、柳,中国人有北京这样一个历史悠久而美丽的都城,是值得骄傲的。"在汽笛长鸣,飚轮转动的前几分钟,竺诗人紧紧握着我的手说:"我希望你带了剧团到印度来,使印度观众能够有机会欣赏你的优美艺术。"我答:"我一定要到印度来,一则拜访泰翁,二是把我的薄艺献给印度观众,三来游历。"

一九二九年春,泰翁曾重游中国,到了上海,诗人回国时,宋庆龄先生主持了隆重的送别仪式,并赠送他一批中国的土产礼物,其中有一套手工精制的泥质彩绘脸谱,最为泰翁欣赏。而我于一九三五年访问苏联后,漫游欧洲,考察戏剧,归舟路过孟买,登陆小憩半日,但始终未能践泰翁之约。直到中国解放后,中印两国文化交流才大有发展,印度文化艺术团体曾不止一次地访问中国,一九五四年冬,中国文化代表团访问了印度。在新德里、加尔各答、孟买、马德拉斯四个大城演出了京剧,受到印度广大人民的热烈欢迎。李少春同志回国后告诉我,他们在孟加拉邦寂乡(Santiniketan)访问了泰戈尔先生的故居,我缅怀诗人丰采,为之神往。

今年的暮春,在纪念泰戈尔先生百年诞辰的前一些日子,我把珍藏已久的那柄纨扇找了出来,请中国科学院文学研究所的吴晓铃、石真同志来推敲泰翁原作的精神。石真同学曾在泰翁创建的印度国际大学的泰戈尔研究所里工作过五年,是一位精通孟加拉语和泰戈尔文学的专家。

石真同志接过扇子,细细赏玩泰翁的亲笔题诗,她首先称赞书法的精妙。她说:泰翁的书法,为印度现代书法别创

了一格，他的用笔有时看似古拙，特别是转折笔路趋于劲直，但他却能用迂回婉约之法来调剂，寓婀娜秀隽于刚健之中，给人以峰回路转，柳暗花明的感觉，而整体章法又是那么匀称有力，充分表现出诗人的气质。

当然更吸引她的还是那首诗，她情不自禁地用孟加拉语吟哦起来。我想起三十七年前泰翁亲自朗诵佳作的情景，现在又第二次从听觉上感受到诗人的亲切语言和深厚友情。石真同志当时就把这首诗译成现代汉语：

亲爱的，你用我不懂的
　语言的面纱
　　遮盖着你的容颜；
正像那遥望如同一脉
　缥缈的云霞
　　被水雾笼罩着的峰峦。

她告诉我："这是一首极为精湛的孟加拉语的即兴短诗。这类的短诗，格律甚严，每首只限两句，每句又只能使用十九个音缀，这十九个音缀还必须以七、五、七的节奏分别排成六行。更有趣味而别致的是，这类的短诗正像我们的古典诗歌一样，一定要押韵脚，而且每行的'七'与'七'之间也要互叶。"这不由得使我想到中国旧体诗绝句，要在短短的二十或二十八个汉字的限制以内，集中而概括地写出真挚而变化多端的思想感情来，是需要艺术才能的。

石真同志说:“泰翁对我们的古典诗歌是十分称赞的,诗人虽然不懂汉语,但是他读了不少英语翻译的屈原、李白、杜甫和白居易的诗篇,并且时常在著作和讲话里征引,这首短诗的意境,便很有中国的风味。他非常形象地用云雾中的峰峦起伏来描述他所热爱而又语言不通的国家的艺术家那种纱袂飘扬、神光离合的印象,他感觉到美的享受,但又不十分了解戏中所包含的复杂的感情和心理状态。”她认为,诗人似乎有意识地选择这样的形式,并在这首诗的写作方法上,尽量让它接近中国风格。

更使我感动的是,吴晓铃夫妇还谈到:在泰戈尔纪念馆——泰翁故居的大厅东面窗前,摆着一口特制的保存留声机片的大橱,其中大部分是我的戏曲唱片,以及前辈表演艺术家谭鑫培先生等的唱片,罗谛泰戈尔先生(Ratindranath Tagore)曾经费了很大的气力找到一只钻石针头,在大喇叭筒上为他们播放了几个片断。那还是老百代公司的钻针唱片,当年是我经过仔细选择,赠送给诗人的微薄礼物。他们在国际大学艺术学院的博物院里还看到一套精制的京剧脸谱模型,泰翁的侄子——阿伯宁泰戈尔博士曾经据之描绘过彩色拟本。那该就是一九二九年春,泰翁二次访华时,宋庆龄先生赠送他的礼物了。

泰戈尔先生虽已逝世二十年,但他热爱中国的真挚、亲切的富有正义感的言行,却在我心里留下深刻印象。事例是不胜胪举的。我想,假使竺诗人今天还在人间,对中印文化交流必将做出更大的贡献。

要善于辨别精粗美恶[1]

《中国青年报》编辑部同志要我向青年同志们谈几句话，我在几句新年贺词中曾谈到："希望青年艺术家要注意辨别精、粗、美、恶。"我向来觉得这是一个艺术家一生艺术道路的重要关键，所以今天谈戏，我还要从这句话谈起，并且想打几个比方，具体地来谈谈。

以演员来说，无论过去、现在都有下列几种情况：有些是由一般的演员渐渐变成好演员，又不断进步成为突出的优秀演员。也有些始终是一般的演员。还有些已经成为比较好的演员，慢慢又退化成一般的演员。更有些本来还不错，而越变越坏了。以上这些变化是什么原因呢？当然，天赋条件的不同，也决定了很多演员的前途，诸如好嗓子、好扮相变坏了就是演员的致命伤。还有一部分演员是自己不努力学习锻炼，或是生活环境不好，以及其他种种复杂原因，都能使演员停滞不前或退步，甚而至于到了不能演的程度。也还有一种情况，演员天赋条件并不错，也很努力练习，

① 本文原载1957年第1辑《戏曲研究》，转引自《梅兰芳文集》。

可是演的总不够好。我个人的看法,最根本的原因,就是今天所要谈的,演员本人能不能辨别精、粗、美、恶的问题。

一个演员表演艺术的道路如果不正确,即使有较好的条件,在剧场中也能得到一部分观众的赞美,终归没有多大成就。所以说演员选择道路关系非常重大。选择道路的先决条件,就需要自己能鉴别好坏,才能认清正确的方向。不怕手艺低,可以努力练习;怕的是眼界不高,那就根本无法提高了。

不能鉴别好坏,或鉴别能力不强的人,往往还能受环境中坏的影响而不自觉,是非常危险,并且也是非常冤枉的。譬如一个演员天赋条件很好,演技功夫也很扎实,在这种基础上本来可以逐渐提高的。但如果和他同时还有个演员,比他声望较高,表演上不可否认的也有些成就,可是毛病相当大,他就很可能受到这个演员的影响,学了一身的毛病,弃自己所长,学别人所短,将来可能弄得无法救药。归根的原因在于自己不能辨别,为一时肤浅的效果所诱惑,以至于走上歧路。

还有一些演员,条件和功夫基础都还不错,也没有传染上别人的坏毛病,但自己的艺术总不见进步,别人的长处感染不到,在生活中遇见鲜明的形象也无动于衷,这是什么道理呢?当然自己不继续勤学苦练也可能在一定的程度上造成故步自封;但也确有很努力的苦练了半辈子,可是总不够好,我们京剧演员对于这种现象有句老话是“没开窍”。这种“没开窍”的原因,就是没有辨别精、粗、美、恶的能力,看见

好的不能领会，看见坏的也看不出坏在何处，到处熟视无睹，自己不能给自己定出一个要求的标准，当然就无从提高自己的艺术。固然聪明人容易开窍，比较笨的人不容易开窍，但是思想懒惰，或骄傲自满，不肯各方面去思考，不多方面去接触，如同自己掩盖自己眼睛一样，掩着眼睛苦练是不会开窍的。所以天赋尽管比较迟钝，只要努力去各方面接触，广泛地开展自己的眼界，还是能做得到的。我个人的体验，辨别精、粗、美、恶的能力，完全可以用这种方法训练出来。因为好和坏是比出来的，眼界狭隘的人自然不能知道好的之上更有好的，不看坏的也感觉不出好的可贵。譬如一个演员，看一出公认的优秀演员演的戏，或者看一件世界知名的伟大艺术品，看完之后应该自己想一想，究竟看懂没有？一般公认为好的地方究竟看出好来没有？不怕说不出所以然来，只要看得心花怒放，那就说明看懂了。如果自问确实没有看出好来，不要自己骗自己，而轻轻放过去，应当向比自己高明的人去请教，和自己不断地继续钻研，一定要使这个公认的好作品，对自己真的发生感染力，那就说明你的眼界提高了一步，这时候对自己表演的要求无形中也提高了。

对于名演员的表演，一般都有些崇拜思想，容易引起注意，也自然容易发生感染，因而不至于轻轻放过。只是对于一些有精湛表演而不很出名的演员，在辨认他的优点时候，则比较困难。遇到这种观摩机会，千万不要觉得他不是名演员而加以漠视，因为这正是锻炼眼力的好机会，我个人就有这种经验，当我青年的时候，每天演完戏常常站在场面后头

看戏，看到有些扮相嗓子都不好的配角演员，前台观众对他不大注意，后台对他却很尊敬，我当然明白这样的老先生一定是有本事。但坦白地说，最初我也看不出好处在哪里，经过长期细听细看，渐渐了解他不仅是会的多，演的准，而且在台上确是有别人所不及的地方。譬如一出戏的配角有某甲、某乙、某丙，在他们共同演出的时候，觉得除了主角之外，还看不出某个配角有什么突出的地方。等到有一天这出戏的某乙演员死了，换上另外一个人，立刻就认识到，原来某乙有这些和那些的长处，是新换的人所赶不上的。从这种实际体验中不知不觉把自己的眼睛练得更敏锐了些。

演员对于观摩同行演员之外，还应当细细地观摩隔行的角色演戏，来扩大自己的眼界。另外对于向来没有看过的剧种和外国戏，更是考验眼力的好机会，因为对一个完全生疏的剧种，往往不容易理会。但是只要虚心看下去，一定也一样会发现它的优缺点。遇着机会把所看到的优缺点向人家本剧种的内行透露出来，看他们对自己的外行看法有什么表示？凡是对一种生疏的东西已经能提出恰当的批评来，就说明在原来的基础上又提高了一步。

这些增强自己眼力的方法，都是要时时刻刻耐着心去做，不可听其自然，因为有时稍微疏忽就会受到损失。举一个例来说，我记得有一次也是去看一种从来没见过的地方戏，最初一个感觉，好像觉得唱念有些可笑，锣鼓有些刺耳，很想站起来不看，在这时候自己克制自己，冷静了一下，就想到我是干什么的？今天干什么来了？一定要耐心看下去。

转念之间，立刻眼睛耳朵都聪明了，看出不少优点。看了几次之后，不但懂了，而且对于这个剧种某几个演员的表演看上了瘾。我在几十年的舞台生活中向来是主动的多方面去接触，可是有时还沉不住气，不免要犯主观，不是转念的快，就几乎使自己受了损失，所以我觉得一个演员训练自己辨别精、粗、美、恶的能力，全靠自己来掌握。

不但观摩台上的表演如此，在台下学戏更是如此。我们做演员的，向老师学戏是最基本的功课。开蒙的时候，当然谈不到鉴别力，只能一字一板的，一手一式的跟着来。在过了一定的阶段以后，就需要去注意认识老师的艺术成就。举个例来说，我记得当初向乔蕙兰先生学《游园惊梦》的时候，他已经早不演戏了。我平常对于乔先生的印象就是一个干瘦的老头，可是他从头到尾做起这出戏的身段来时，我对于那个穿着半旧大皮袄的瘦老头差不多就像没看见一样，只看见他那清歌妙舞，表现着剧中人的活动。当时我就想到，假使有个不懂的人在旁边看着，一定会觉得可笑得不得了。还有陈德霖老夫子同时也教我这出戏，我也有同样的感觉，他们素身表演和在台上同样引人入胜，这是真本事。(好多老前辈都有这个本事，现在谈到陈、乔二位先生，只是例子之一。)对于这样的老先生，除了学他们的一手一式精确演技之外，只要你眼睛敏锐，有鉴别力，就可以发现有很多很多他所说不出来的东西你可以学到。

有了这种锻炼，不但会研究老师，而且会随时随地发现值得注意的事物。在日常生活中，譬如看见一个人在安闲地

坐着，或一个人在路上丢了小孩是什么神情姿态，一个写得一手好字的人拿笔的姿势，一个很熟练的洗衣人的浣洗动作等等……如果发现有突出的神情和节奏性很强的动作，都能通过敏锐的鉴别而吸收过来，施以艺术加工，用在舞台上。

一个演员对于剧本所规定的人物性格，除了从文学作品和过去名演员对于角色所创造、积累的结晶应当继承以外，主要就靠平时在生活中随时吸取新的材料来丰富角色的特点，并给传统表演艺术充实新的生命。假使不具备辨别精、粗、美、恶的能力，将会在日常生活中吸取了不合用的东西，甚而至于吸取不少坏东西。

有时候演员的动机确实很好，想从生活中吸取材料，只由于不辨精、粗、美、恶，对于前人的创造没有去很好的学习，或者学习了而不求甚解，视之无足轻重，因而对于生活中千千万万的现象，就不可能辨认出哪个好哪个坏，哪个能用在舞台上或不能用在舞台上。例如孙悟空这个角色，当优秀的演员演出时，观众觉得他是一个英雄，是一个神，一出场就仿佛明霞万道似的，从扮相到舞蹈动作都表现这种气概，在这气概之中还要有猴子体格灵巧的特色，这是最合乎理想的孙悟空。但现在也有些扮孙悟空的并不具备这种形象，只是拼命学真猴子，把许许多多难看的动作直接搬上舞台，甚而至于把动物园中猴子母亲哺乳小猴子、抚摸小猴子的动作，都加到孙大圣的形象上去，这种无选择的向自然界吸取，是一种非常不好的倾向。

作为演员，当然要求在舞台上有创造。但是创造是艺术修养的成果，如果眼界不广，没有消化若干传统的艺术成果，在自己身上就不可能具备很好的表现手段，也就等于凭空的“创造”，这不但是艺术进步过程中的阻碍，而且是很危险的。

一个古老的剧种，能够松柏长青，是因为它随时进步。如果有突出的优秀的创造而为这个古老剧种某一项格律所限制的时候，我的看法是有理由可以突破的。但是必须有能力辨别好坏，这样的突破是不是有艺术价值？够得上好不够？值不值得突破？我同意欧阳予倩先生说的话：“不必为突破而突破”。话又说回来，没有鉴别好坏的能力，眼界狭隘，就势必乱来突破了。

我个人的经验，除了向老先生虚心学习，和多方面观摩别人演出以外，还有最重要的，就是借用观众鉴别精、粗、美、恶的言论来增强自己的鉴别力。观众里面有很多是鉴别力特精的，演员们耐性听一听观众尖锐的批评，会帮助我们眼睛、耳朵变得更尖更亮，能发现更多值得参考的东西。

以上所举的一些例子，都是以演员来谈的。至于剧作者和戏曲干部，也同样需要努力去扩大自己的眼界。譬如有这样一出戏，故事方面有头有尾，尽管和小说所描写叙述的不完全一致，但能使观众看得很明白，内容也不算太多而主题鲜明，本是一出好戏。假使一个剧作者，把小说的叙事过程大量增加进去，由六刻的戏扩大成十余刻的戏。原来观众最爱看的场子，势必因增加内容而给减弱。这样做不但是这个

好作品本身的损失，形成风气，害处更大；这也就是由于作者不辨精、粗、美、恶才发生的。

所以我个人的体会，不论演员或剧作者都必须努力开扩自己的眼界。除了多看多学多读，还可以在戏曲范围之外，去接触各种艺术品和大自然的美景，来多方面培养自己的艺术水平，才不致因孤陋寡闻而不辨精、粗、美、恶，在工作中形成保守和粗暴。我们要时刻注意辨别好坏，将来舞台上一定会出现不朽的创造。

以上所谈的不是深奥的理论，本是人人都知道的，并且戏曲界大多数人都具有鉴别能力，好像是用不着细讲了。但前面所列举的现象，无庸讳言也是存在的事实。由此看来，一般太好太坏固然一望而知，但“生疏希见的好”和“看惯了的坏”就可能被忽略；“真正具有艺术价值”和“一时庸俗肤浅的效果”，尤其现实主义和自然主义、形式主义与精确优美的程式错综夹杂的现象，更不大容易辨别。所以今天我特意谈一些个人的体会，供献给需要参考的同志们来参考。

怎样保护嗓子[①]

俞玉英同志：

由《戏剧报》转来您的来信，已经看过。您希望我介绍一些保护嗓子的经验，其实我并没有什么特别法门，有些是我们同行都知道的，说出来也是老生常谈，现在姑且就我个人的体会来回答几个问题，以供您参考。

嗓音的基本训练有哪些主要部分？

我在幼年时代，身体就很结实，因此嗓音也比较宽亮，本钱是相当充足的。我当年锻炼嗓子的方法和大家并没有两样，喊嗓、遛弯、吊嗓，都是非做不可的基本功夫。

喊嗓：每天清晨跟着师傅到树木茂盛、空气新鲜的地方去喊嗓，用噫、啊两个字练习闭口音、张嘴音，由低到高，大约二十遍左右，然后再提起嗓子念一段道白，自己觉得哪种音不够圆满就加工练习。春秋佳日适宜练工，严冬炎夏更为重要。内行常说"夏练三伏，冬练三九"，就是要养成耐寒抗

① 本文原载1958年第8期《戏剧报》，转引自《梅兰芳文集》。

暑的习惯，因为我们职业演员，一年四季都要登台演唱，不经过严格锻炼，是难以战胜自然环境的。在朔风怒号的日子，当然不需要迎风喊嗓，而酷暑盛夏也可以乘早凉练习。总之，这种功夫要经常不断地坚持下去，使基础巩固深厚，才能耐久经用。

遛弯：遛弯的时候，要沉住气，缓步徐行，内行称走路为“百炼之祖”，这意思是说：什么功夫都打走路开始的，而且不必选择时间、地点，想到就能办，对于丹田、气海的培养，都有很大的帮助。古人常说：“读书养气。”演员的遛弯，也是属于艺术进修中一种养气的功课，我们内行是非常重视的。

吊嗓：我的习惯，中年以前，假使当晚有戏，下午必定吊几段，目的是试试嗓音，做一种练习，但不使过于吃力。近年则遇到演出的日子，只在起床后、漱洗毕，喊几声高音低音，再念几句道白就够了，上了岁数的人，要珍惜自己的精力，到了台上才能尽量发挥，不致感到竭蹶。我认为就是壮年人，在休息的日子，当然要坚持吊嗓，多吊几段也不妨，而当晚有戏，事先也不宜多唱。有些演员的习惯，在登台之前，整出的苦吊不已，如果不吊，就不放心，这种办法是不甚妥当的，因为我们的工作要养精蓄锐到台上去表演给观众看，舞台是我们的战场，临阵磨枪会减弱我们的锐气，我们要有决心慢慢地改变这种习惯。

“倒仓”时期应该注意什么？

每个人在生理上都有一个变嗓时期，戏曲界通称为“倒

仓”,对戏曲演员是一个重要关头。这个时期各人的情况不同,有长有短,我在倒仓的时候就很短,并且也不甚显著就倒过来了。在倒仓时期,当然仍须练习吊嗓,登台表演,但不宜过于疲劳,使声带受伤,唱老生的在倒仓时,如果往高音勉强挣扎,还会变成左嗓,这些都是必须注意的。

我在二十岁以后,嗓音已经发育到成熟阶段,那时几乎天天登台,有时赶堂会,还有唱两工三工的时候,不能都是唱工戏,也搭着《虹霓关》、《樊江关》这类做工戏唱,所以并不感觉太累。当年舞台上一般的调门,都在六字调到正工调,我大约居中,唱六半调。少年时期对于嗓子的锻炼是极其重要的,如果贪图省力,就会养成一种惰性,上了岁数,嗓音当然更低下来,就够不上调门,只能退出舞台了。

发生了病变怎么办?

我常说演员在演出期间,不能生病,就拿最轻微的伤风感冒来讲,一般人得了,不算一回事,吃点发散药,出身汗就好了,到我们演员身上,就有矛盾。发散药虽然能治病,但我感觉到,旦角演员是用假嗓唱女高音,吃了某几种发散药,往往会使声带松弛,提不起高音,因此就医时,首先要把自己的习惯告诉医生,以便根据具体情况处方下药。我有过几次经验教训,现在非常当心自己的寒暖,唱完戏,用毛巾把身上的汗擦干,如果室内温度不够,就干脆不擦,等自己落汗。离开化妆室的时候,总是带上口罩,脖子上裹着围巾,尽量不让喉管和肺部着凉进风,这种地方,不但我们上了年纪

的要随时警惕，就是少年人也应当注意。四十年前，我在杭州演出，那时我们剧团的人都正在壮年，有一天，大家冒雪游山，事先我有顾虑，没有参加，结果姜妙香先生受了风寒，嗓子哑了。这件事，我在《舞台生活四十年》第一集里曾具体作了介绍。四十年后，一九五七年的一月我到武汉。那时长江大桥尚未完工，旅客须乘轮渡过江，车里温度很高，下车过江时，因为有许多朋友、同行欢迎我，我非常兴奋，就把口罩除掉了，这样，嗓子就“拍”了风。第二天起床后，试试嗓音，哑到一字不出。以前，我在南京、武汉，也发生过嗓哑的现象，但还有半条嗓子，可以对付着唱，没有像这么严重，当时从医学院请来了一位耳鼻喉科专家袁大夫，他用镜子给我仔细检查说：“您的声带充血，肿了。”就把带来的一本书给我看，指出有关声带组织，以及发生病变时的现象，按图讲解给我听，他说：“人的声带不发音时，像树枝的丫杈形状，张开的，到发音时候就并拢了，发高音并得更紧密，现在声带肿了，并不拢，所以发不出高音。你们歌唱演员，还有一种病是声带上长一个小疙瘩，医学上称为‘歌者结’，这种病非常麻烦，必要时，可以用手术割掉，但是割了还会再长。你的病是热嗓子吹了冷风，来势虽猛，不要紧，现在先用青霉素的水喷射到喉咙里消炎，但药物治疗，只能起辅助作用，主要依靠休养，目前不能试嗓子，连说话都要减少。”当天晚上，武汉京剧团的同志们来探病，谈起不久以前高维廉的嗓子哑了，就找隔壁诊疗所一位邓大夫诊治，吃了几剂中药，居然好了。我就把这位邓大夫请了来，他诊完脉就问我：“身

上是否感到有些怕冷?”我说:“有一点怕冷。”他说:“嗓哑恐怕是由轻度外感引起的,如果发高烧,嗓子倒未必会哑,现在必须从根本治疗,先清外感,然后再用润嗓开言的药调理。”我吃了他的中药,果然见效。袁大夫每天还来检查,有一天,我问他:“现在可以试试嗓音吗?”他说:“声带充血现象逐渐消除了,可以试试看,但必须从低音开始,逐渐提高,因为经过病变后,声带正在恢复期,不能使它受到突然的剧烈振动。”我照他的话来练习试音,很顺利,两星期后,恢复原状就登台演唱了。

从这一次教训中,我感到嗓子如果发生严重病变,必须耐心遵守医生的指示,坚持休息,直到他认为可以工作时再演出。我们同行中,不少有条件的好嗓子一蹶不振,有些是生活不检点,自暴自弃,毁掉了美好前程。今天由于社会制度不同了,这种现象已经大大减少。也有些是由于演出负担过重,疲劳太甚,或是病后没有注意到休息,以致造成终身之恨,失去了为人民服务的重要条件,提起来都是令人痛心的。从前,戏馆老板对待演员,是当作商品使用的,只顾他的营业,不管你的死活。现在我们自己当家做主了,有什么问题,尽管向组织上提出来,我想一定会根据实际情况来办事的。

日常生活中应该注意些什么?

唱热了的嗓子不能马上吃生冷,那一下子就会哑的。食物当中,谷类、肉类、蔬菜都是需要的,但过于油腻及有刺激性的东西,要适当节制,烟、酒都不是有益的东西,能够不动

最好，如果已成习惯，必须竭力控制，不使过量。我就有抽烟卷的习惯，虽然抽得不多，但总是不好，大家却不可向我看齐。我觉得含有维生素丙的果品如橘子……对于嗓子很有益处，维生素丙的片子也可以常吃，也有益无损，所费不多。

登台之前，不能吃得过饱，这是大家知道的了，但也要灵活运用，譬如我今天唱《醉酒》有许多下腰的身段，那就要少吃。假如是一出唱工戏，没有什么剧烈动作，吃个七分饱也没有什么关系。

我们住的房间，不宜太暖，如果火炉、水汀温度过高，也会把嗓子烤干的。在寒冷季节，从外面走进温暖的化妆室，衣服不要脱得太快，这样很容易闪着的，离开化妆室，要护住喉部、肺部，前面已经讲过不再细说。

一个演员如果没有足够的睡眠，到了台上就不可能唱到酣畅淋漓，神完气足的程度，可是睡得过多，或者睡到距离出台的时间太近，也会造成嗓音发闷的现象。这些都需要每个人根据自己的习惯来安排、掌握(幼年、壮年、老年三个时期对于睡眠需要的程度也是不同的)。像我是六十多岁的人了，必须有足够的睡眠，午睡的营养更为重要。我在年轻时，就和现在的习惯不同。

演员的修养，和保护嗓音也有关系。遇到不如意事，大发脾气，嗓子就会上火，气都浮在上面，虽有本领也唱不好了。我们必须养成一种全神贯注、心无二用的习惯。走进后台，把天大烦恼都丢在脑后，等唱完戏再说别的。这样，不但能够保持嗓音的正常状态，而且也不会出错。

为什么解放后我的嗓音高了一个调门?

演员离开舞台,长期停止演唱,嗓子就“回”了,这个回字的意思就是逐渐倒退。我在抗日战争时期,停了八年,胜利后重上舞台,调门比以前落低了,嗓音使转也不如从前灵活,唱起来感到费劲。这在我一生舞台生活中是一个极大的打击。可是经过七八年的锻炼,到了一九五四年,我的嗓子居然又长了一个调门,使我增加了信心。大家都认为这是一个奇迹,而我也觉得稀罕。究竟有什么力量能够回复我的青春呢?这是由于解放后,我接近了工农兵,他们的诚恳、朴素的高尚品质,爱工作,爱人民,爱国家的热情在鼓舞着我,许多新人新事随时随地在影响着我,我和新的观众在台上台下打成一片。他们对我的歌唱是那样地热爱,我也为他们建设祖国的巨大贡献所感动而愈唱愈有劲。而且我生活在新社会里,再也不像旧社会那样动荡不安、百事忧虑了。这些都是能够使我的嗓音提高一个调门的主要力量。至于保养嗓子的方法不再重复,拿下面几句来概括一下:

精神畅快,心气和平。
饮食有节,寒暖当心。
起居以时,劳逸均匀。
练嗓保嗓,都贵有恒。
由低升高,量力而行。
五音饱满,唱出剧情。

我学戏、改戏和表演的经验[1]

这次我在各地座谈会上，许多演员同志都要我谈谈学戏、改戏和表演的经验。

其实，我学戏的过程，也和大家没有什么两样。我以为，一个演员的成就，第一，要靠"幼工"结实。动作部分应该练好腰腿，唱念部分应该练好发音咬字。这些基本的技术，大家都是内行，也无须我细讲。第二，要靠舞台实践。我的经验是，戏唱得越熟，理解力越强，正如俗语所说"熟能生巧"，这句话是一点都不错的。可是，还应当注意，戏唱熟了，往往会"油"。戏唱油了，是要不得的。第三，是要多看前辈们的表演。什么行当的戏都看，什么剧种的戏都看。但是，看戏必须具备一种鉴别能力，才能分出好坏来。看到好戏，固然能够丰富我们的表演；看到坏戏，也不要失望，这对我们也有益处，因为我们能看出他走错了路，就可以不再犯他同样的错误。这种鉴别能力，也是要经过一番锻炼，才能具备的。

---

① 本文摘自《赣湘鄂旅行演出手记》一文，原载 1957 年第 2 辑《戏剧论丛》。转引自《梅兰芳文集》。

只要我们肯多看前辈们好的表演，多听行内行外一些良师益友的经验之谈和正确的意见，再加上自己的琢磨钻研，久而久之，我们的眼睛亮了，耳朵也灵了，心里也明白了，到那时候，我们就能够分清哪是精华，哪是糟粕，那么，在表演方面就一定可以进入角色，自然就会有许多的创造，我就是从这样一条路上走过来的。

……二十年前，有一位享有国际声誉的低音大王夏里亚宾[1] 先生到上海游历。我们举行了一个茶会欢迎他。席还未终，我向他道歉，因为晚上有演出，要先走。他听了大为惊讶说："怎么？今天你有演出，还来参加这个茶会？"那神情和语气大有责备我的意思。夏里亚宾先生又告诉我说："我的习惯，演出的前夕，就不参加宴会，连说话都尽量减少。这样到了歌唱时，可以保证精神饱满，发言清亮。"这位老友虽已逝世多年，但他的话却给我深刻的印象。我们今天生活在伟大的新中国，我们都有着为人民服务的志愿，并且我们都有了克服困难，坚持工作的习惯，这种精神是好的。但更重要的是：必须保护我们的嗓子。如果自己不小心，把嗓子毁坏了，就失去为人民服务的重要条件，这是追悔不及而又使群众惋惜的一件事。因此我们在坚持工作之外，还必须养成坚持休息的习惯。据我的经验，多睡是一个最有效的休息方

① 夏里亚宾（1873－1938），俄罗斯男低音歌剧演唱家，1921年后常在美国大都会歌剧院和芝加哥歌剧院、英国的科文特加登皇家歌剧院演出，并到各大洲旅行演出，到过上海。

法，尤其像我们已经上了岁数的人，更为需要。

这十几年当中，我没有编演新戏，只是做了些整理、改编的工作，我在这里简单地介绍一些经验：

首先，我觉得文艺工作者和我们戏曲演员合作是重要的。我有几位文艺界的老朋友，同我合作了好多年，他们经常作为观众，在前台听戏，看出了什么问题，譬如某几句台词存在着不好的意思，或者与剧情不能紧密结合，还有在音韵上不够和谐，某一个身段表情的目的性不够明确，或者姿势不够好看，就马上给我提意见。也有我自己发现的问题，和他们一起研究如何解决。总之，我们用的是互相启发的方法，多少年来是收到效果的。有些常演的戏，台词有所变更，唱起来必须格外注意，免得新词与老词互串。有些唱腔是观众向来熟悉的，如果把他们认为好的腔轻易改掉，就不容易被接受，遇到这些地方，我们还得要改字不改腔，所以这也不是一种简单的事情。身段表情的改进，比变更台词更难一些，这要和人物的思想感情结合在一起，不可能一下子就做得恰到好处，必须在一次又一次的实践中积累经验，才能达到越改越好的地步。

上面说的，还是指部分修改而言，如果戏里的主题应该变更，或者人物性格前后不统一，那就需要大拆大改。像《贵妃醉酒》、《生死恨》、《宇宙锋》等戏，到目前为止，不知经过我们多少次的小修、大改。大改的工作，第一步也是跟文艺界的老朋友进行讨论，这时候往往会引起一些争辩；等到意见一致，然后动笔，边写边研究，在拿到台上演出时，还要听

取观众的意见，观众认为改得好的，我们保留下去，说改得不好的，我们再往好里改，但我们必须自己心中有数，辨清精粗美恶，慎重做这一工作，倘若东听一句，西听一句，不经过仔细的分析、考虑，就动手更改，结果只有造成混乱，没有什么好处。

我自己整理修改剧目的方法，要分两部分来讲。首先是确定剧本的主题。第二步是如何结合我的表演。我不喜欢把一个流传很久而观众已经熟悉的老戏，一下子就大刀阔斧地改得面目全非，让观众看了不像那出戏。这样做，观众是不容易接受的。我采取逐步修改的方法，等到积累了许多次的修改，实际上已跟当年的老样子大不相同了。可是观众呢？在我逐步修改的过程中，无形地也就习惯了。我为什么这样做呢？因为一出戏要把它改好演好，不是一桩容易的事。拿我的经验来讲，改了一个时期，又会看出问题；甚至有时还会改回来，总之，这件工作是需要很细致，很耐心，步步深入的。

《贵妃醉酒》是一出舞蹈性很强的戏，前辈老艺人们给我们留下许多优美的表演。可是其中有部分黄色的东西。如《诓驾》以后，和两个太监调笑当中，有一些暗示性的动作和表情。我改的时候，首先变动了主题。我现在的演法，是通过杨贵妃来描绘古代宫廷贵妇人的抑郁、苦闷心情。主题有了变化，所有全部的表演风格，也随着起了变化，剧中人物身份就和从前不同了。后面的唱词，如："安禄山卿家在哪里……"那四句，以及"色不迷人人自迷"，等等，含意都不好，

我都把它们改掉了。至于身段部分，经过一再整理，修改的地方很多。就拿“卧鱼”来说吧，最初，我只知道老师怎么教，我就怎么演，它的目的性何在呢？我也说不上来。后来，先确定它的目的性是为了嗅花。嗅花的姿态，我变了好多回，先是单手捧着闻，双手捧着闻，由不露手加上一种露手，由捧着闻又加上折枝的手势。总之，两个卧鱼是对衬的。但是小动作里面是有区别的。

《生死恨》里过去没有彻底解决的是韩玉娘和程鹏举两个人物性格不够统一的问题。我最早的演出本，由于程鹏举有了三次告发他的妻子韩玉娘劝他逃回祖国，所以后来程鹏举做了襄阳太守，派家人赵寻访着了韩玉娘要接她到住所，而被她拒绝。这样写法，是对程鹏举的性格大大地有所损害；这就会影响韩玉娘对程鹏举的热爱和她多少年中为他受尽折磨、坚贞不移的精神。我们初步的修改，把三次告发改为两次，随后又改成一次，夫妻之间的误会，就不难经过解释而消除。照这样演了一个时期，我觉得程鹏举的性格是完整了，但韩玉娘在后半部戏里，从她的思想感情中很难看出她希望有破镜重圆的一天。如当她流落在李妈妈家中，在一个深夜里所唱的台词有：“我也曾劝郎君高飞远飏，又谁知一旦间改变心肠，到如今害得我异乡漂荡，……”夹白中有：“想我韩玉娘，苦劝程郎逃回故国，谁想他反复无常，害得我这般光景！……”这些唱白里，说明韩玉娘对丈夫有多么强烈的怨恨。梦中相会的时候，她的动作表情也全是对丈夫不满的表示，再加上后面拒绝赵寻的迎接，这就显得韩

玉娘的性格前后矛盾了。近年来我们针对着上面所说的那些问题，又大改一次。现在我的儿子葆玖常演的《生死恨》，就是修改的本子。

上面不过随便举几个例子，至于唱词、话白、身段、表情，个别修改的地方还很多，这里就不细谈了。

我怎样排演《穆桂英挂帅》[1]

一九五九年是我们建国的十周年，为了迎接这个伟大的国庆节日，全国戏曲界掀起了如火如荼的庆祝高潮。各地剧种纷纷排演了精彩节目，有历史戏，也有现代剧，陆续来到首都作预展演出。我已看到许多好戏，有的是成熟的艺人们演的，也有戏曲学校的小学生演的。总起来说，人人鼓足干劲，认真表演，准备在国庆节日大显身手，以满足怀着欢欣鼓舞心情的广大观众的要求。在这百花齐放、万紫千红的光辉气象中，我不例外地也要为国庆献礼而努力。因此把要到西南地区做巡回演出的原定计划放弃了，在北京花了两个月的时间，排演了一出《穆桂英挂帅》。

排演新戏，本来是我青年时期的经常课程。我记得工作最紧张的一段，是在一九一五年四月到一九一六年九月，这十八个月当中，我曾经上演了十一出没有演过的戏，这里面包括时装新戏《一缕麻》等四出，我创制的古装新戏《嫦娥奔

① 本文原题是《再度塑造一位爱国女英雄——穆桂英》，转引自《梅兰芳文集》。

月》等三出，昆曲传统节目《思凡》等四出。事隔四十年来，还是值得回忆的。抗战期间我息影八年。自从抗战胜利后再度出台，一直到一九五九年，大部分时间重点安排在各地演出和整理剧目方面，尤其是解放后经常去各省市做巡回演出，截至现在已到过十七个省，工作繁忙，更没有时间排演新戏，这出《穆桂英挂帅》是我解放后所排的第一出新戏。

北宋时代，有一位著名的边关守将杨业，在戏曲里叫他杨继业，也就是大家熟悉的杨老令公，他在边防上建过丰功伟绩，人民一直在怀念他。因此，民间流传了许多可歌可泣的杨家将故事。相传穆桂英是杨继业的孙媳。当她青年时期，大破天门阵，也曾为宋王朝立过不少汗马功劳。杨家将在抗敌战争中，几乎全家为国牺牲，却得不到朝廷信任，后来穆桂英也随着佘太君辞朝归田，隐居故乡。这出戏的故事发生在她退隐二十多年后，西夏又来寻衅，边关告急，宋王传旨在校场比武，亲选帅才，穆桂英的女儿杨金花、儿子杨文广参加比武，杨文广当场劈死奸臣王强之子王伦，夺取帅印，宋王见他姐弟年幼，就命穆桂英挂帅。姐弟捧印回家，穆桂英见了帅印，触动前情，不愿出征，经过佘太君的劝勉，她才为了保卫祖国，蠲除私愤，慷慨誓师，驰往前线。

穆桂英这个角色，对我来说是不陌生的。早在四十年前，我就演过她青年时代一段恋爱故事的戏——《穆柯寨》、《枪挑穆天王》。这虽是写她恋爱故事的戏，但却表现了她的聪明、天真、勇敢而且富有爱国思想，我非常喜爱这个人物，不断演出这两出戏，因而和她结下了深厚的感情。

这个角色在京剧里由刀马旦应行。我们所谓旦行是个总名，里面还分许多类别。我幼年开蒙是学的青衣，后来兼演了闺门旦、花旦和刀马旦。如果要拿文戏武戏来区分的话，前三类纯粹是文戏，后一类就接近武戏了。以上四类角色，各有它的表演方法，可以这样说，闺门旦比较接近青衣，花旦比较接近刀马旦。我学刀马旦，第一出戏就是《穆柯寨》。

我既熟悉穆桂英的人物性格，按照这次排演过程中，应该是驾轻就熟，毫不费力了；可是，实际上事情并不这样简单。过去我只是以刀马旦的姿态塑造了她的青年形象，而这出戏里的穆桂英却是从一个饱经忧患、退隐闲居的家庭妇女，一变而为统率三军的大元帅，由思想消极而转到行动积极。从她半百年龄和抑郁心情来讲，在未挂帅以前，应该先以青衣姿态出现。像这样扮演身兼两种截然不同行当的角色，我还是初次尝试。

《穆桂英挂帅》全剧共有八场戏，我只来谈谈穆桂英的三场戏：

第一场（全剧的第二场）《乡居》，是写杨家听到西夏犯境的消息，佘太君虽已多年来不问朝政，不免还要关怀国事，她命杨金花、杨文广进京探听朝廷如何应敌的措置。穆桂英顾虑到奸臣在朝，汴京是非之地，不赞成派这两个年幼不懂事的儿女们进京。这里有四句西皮原板，说出她的意见。后经儿女们一再恳求，杨宗保又从旁解说，也就不坚持了。这场戏里穆桂英是梳大头，穿蓝帔，道地的青衣打扮。她

的事情虽然不多，但一上场就应该把她二十年来一肚子的不痛快从脸上透露出来，使观众对她的苦闷情绪先有一种感觉，这样做，不但对本场的不赞同派儿女进京有了线索，而且是后面不愿挂帅的根源。

第二场（全剧的第五场）《接印》，是全剧的主要场子，这里面唱得多，动作表情多，思想转折多，有必要把穆桂英随着剧情发展而逐步深入的内心活动，分成几个阶段来详细介绍一下：

她刚出场唱的四句西皮慢板，是说她深恐儿女们在外遭到奸臣的暗算，盼望他们早回。这是“挂念”阶段。跟着儿女们回来，向她叙述他们在汴京校场比武，刀劈王伦，宋王命她挂帅的经过。她一见帅印就勾起痛心的往事，严斥杨文广不该在外闯祸，还抱印回家，一时的激动，使她竟要绑子上殿，交还帅印。这是“愤慨”阶段。下面佘太君出场，问她为何不愿挂帅？她有大段〔二六〕，说明宋王朝平日听谗言，把杨家将累代功勋置之脑后，一旦边防紧急，又想起用旧人，实在使她寒心，不如让朝廷另选能人吧。这是“怨诉”阶段。后来接受了佘太君的劝勉，答应挂帅，佘太君很喜欢地下了场，她正准备改换戎装，耳边听到聚将擂鼓之声，立刻振起当年奋勇杀敌的精神。这里唱一段〔快板〕描写她情绪高涨。这是“奋发”阶段。

这出戏的主题，是从穆桂英不愿挂帅反映宋王朝的刻薄寡恩，又从她的愿意出征表现本人的爱国精神，剧本这样安排是完全适当的。但是穆桂英刚从不愿出征转变过来，紧

跟着就是闻鼓声而振奋，这地方接得太快了，对于角色的情绪还没有培养成熟，这样制造出来的舞台气氛，好像不够饱满。同时，我体会到这位女英雄究竟有二十多年没打过仗了，骤然在她肩上落下这副千斤重担，必定有一些思想活动，这里也有必要给她加一段戏。首先，我想到在送走了佘太君，场上只剩穆桂英一个人的时候，给她的思想里加上一层由决定出征而联系到责任重大，如何作战的事前考虑。但这一思想斗争必须结束得快，慢了又会影响后面的高潮，又因为前面的“怨诉”和后面的“奋发”各有大段唱工，这里不宜唱得太多，大段独白更安不上。这不过是初步计划，如何实现还没有思考成熟。

有一天我看到河北梆子跃进剧团一位青年演员演的《穆桂英挂帅》里《接印》一折，她在穆桂英的思想转变过程中有左右两冲的身段，启发了我，使我很快地就联想到《铁笼山》的姜维观星，《一箭仇》的史文恭战罢回营，都有低着头揉肚子的身段，何不把它运用过来呢？根据这个意图，我大胆地采取了〔九锤半〕的锣鼓套子，用哑剧式表演，纯粹靠舞蹈来说明她考虑些什么。

〔九锤半〕的打法，锣声有时强烈，有时阴沉，一般是在武戏里将领们出战以前，个人在估计敌情，作种种打算时用的，锣声有强有弱，是为了表达思潮的起落，文戏里向来少用，青衣采用则更是初次尝试。

剧本初稿在这里有六句唱词，“二十年抛甲胄宝剑生尘，一旦间配鞍马再度出征，为宋王我本当纳还帅印，怎当

那老太君慈训谆谆，一家人闻边报争先上阵，穆桂英岂无有为国为民一片忠心。”我上面不是说过这里不宜多唱吗？所以我把它减为这样四句：“二十年抛甲胄未临战阵，今日里为保国再度出征，一家人闻边报雄心振奋，穆桂英岂无有为国为民一片忠心。”等到我安排身段的时候，又发现了唱词和表演有了矛盾。我的目的是要把这段哑剧式表演放在第三句后面，才能用第四句结束这段思想过程，如果放在第四句唱完之后，紧接着听到鼓声，就有层次纠缠不清的毛病。因为这两个转折的层次，前者用〔九锤半〕，后者用〔急急风〕，节奏都非常强烈，一定要把它们隔开才对。我原意是想加强“奋发”气氛，像那样叠床架屋，是起不了作用的，而且没有机会让思想考虑得到结束，但正碰上第三句唱词是“一家人闻边报雄心振奋”，这句下面紧接着考虑动作，那就坏了，变成她考虑的是要不要打起精神来保卫祖国的问题，岂不大大损害了这位有爱国思想的女英雄吗？我只好把原词再度改动如下：“一家人闻边报雄心振奋，穆桂英为保国再度出征，二十年抛甲胄未临战阵，难道说我无有为国为民一片忠心。”前两句是表明她决定出征的态度。唱完第三句“二十年抛甲胄未临战阵”，哑剧开始，我挥动水袖，迈开青衣罕用的夸大台步，从上场门斜着冲到下场门台口，先做出执戈杀敌的姿势，再用双手在眉边做揽镜自照的样子，暗示年事已长，今非昔比，再从下场门斜着冲到上场门台口，左右各指一下，暗示宿将雕零，缺乏臂助，配合场面上打击乐的强烈节奏，衬托出她在国家安危关头的激昂心情。其实，她所

考虑的两个问题根本都得不到结论，所以等我转到台中间，着重念了一个“哎”字，叫起锣鼓来唱第四句“难道说我无有为国为民一片忠心”，把当时的顾虑扭转过来，这句唱是对自己说：何必多虑呢？仗着保国卫民的忠诚去消灭敌人好了。这是我在“怨诉”和“奋发”的中间加的“考虑”阶段。多此一番转折，好让观众先嗅到一点战争气味，为后面的高潮造成有利条件。

按照文气来看，现在的三四两句好像不甚衔接，这是因为我的哑剧里包含着不少无声语言，“哎”字一转，结束上文，下句是可以另起的。

下面，我背着手，脸朝里，听到鼓角齐鸣的声音，先向后退两步，然后冲到上场门口，把双袖一齐扔出去，转过身来，脸上顿时换了一种振奋的神情，仿佛回到了当年大破天门阵百战百胜的境地，走半个圆场到了下场门口，转身搭袖，朝里亮住，这时场面上又加了战马声嘶的效果，更增强了气氛，转身接唱〔快板〕后，跨进门，得意扬扬地捧着帅印唱出“我不挂帅谁挂帅，我不领兵谁领兵”的豪语。末两句：“叫侍儿快与我把戎装端整，抱帅印到校场指挥三军”，从军字行腔里走一个圆场，回到台的正中，再对着上场门台口上一步，亮住了相，威风凛凛地转身捧印进场。

穆桂英在她的第一场里穿帔，第三场里扎靠，都有成规可循，惟独第二场以后半截最难处理，她还是穿的青衣服装，怎样才能显出英武气概呢？这两种行当和表演方法根本矛盾，的确是个难题。我从哑剧开始一直到捧印进场，一切

动作，比青衣放大些，比刀马旦文气些，用这种方法把两类行当融化在一起，还要使观众看了不感到不调和，这只能说是我在摸索中的大胆尝试，做得不够满意，还有待于不断的加工。

我常演的《宇宙锋》里装疯的赵女念到“我要上天”、“我要入地”两句时，也有左右两冲的身段，表现的是疯子模样，只比一般青衣的步子走得快些，动作放大些。穆桂英是员武将，她的两冲要显出作战精神，我加上了蹉步，走得比赵女更快些，动作也更夸大些。从表面上来看，这两个角色都是夸大青衣的表演，而骨子里有程度深浅的不同，如何做得恰如其分？全靠舞台实践，火候到了，自然就会掌握。

我从前看过孙菊仙老先生演的《浣纱记》。这戏里的伍子胥，头戴高方巾，身穿蓝褶子，是老生扮相，老生应行，因此一般演员都按老生表演，和弥衡、陈宫没有多大差别。孙老先生塑造的伍子胥形象却不是这样，他一出场就把马鞭子扬得高高的，身上的架子，脚下的台步，都放大了老生的动作，加上他那种高亢宏大的嗓子，英武愤激的神态，气派真不小，使人一望而知是那位临潼斗宝的英雄人物。这种塑造人物的方法，对我今天处理第二场的穆桂英是起着借镜作用的，所不同的地方，他只是放大动作，而文戏的锣鼓节奏没有变动，我这次采用了武戏的锣鼓套子，进一步要具体地做出临阵交锋的姿势，换句话说，文戏打扮，武戏节奏，比他更为费事。

我的老伙伴李春林先生对我说，这场戏的穆桂英，又是

青衣，又是刀马旦，京戏里从来没有见过，您安身段，千万注意别“拉山膀”。他的意思是怕我安的身段和服装扮相不调和，这种想法很高明。李先生大我两岁，他过去常陪着杨小楼、余叔岩先生等演戏，见的多，知道的多，有丰富的实践经验，给我把场多年，他在后台常提醒我，哪里身段重复了，哪里部位不够准确，哪里表演不够明显，哪地方多啦，那地方少啦。三十年来，我得到他的帮助非常之大。我常对青年演员们说，多向老前辈请教，要请他们不客气地指出缺点来，能教的请他们教一教，不能教的请他们谈谈表演经验也是好的。因为我就是从这条道路走过来的。

这场戏里穆桂英上场，最初剧本的规定是，念完两句诗，就上杨金花、杨文广。我感到前一场他们刚在校场比武，打得很热闹，这里有必要使舞台气氛沉静一下；同时，这出戏里没有〔慢板〕唱工，缺乏主曲，总觉得不够完整，我把念两句诗改为唱四句〔西皮慢板〕，说出穆桂英的盼儿心切。唱词用的是人辰辙，好像《汾河湾》的柳迎春在挂念丁山，但柳迎春只是单纯的慈母盼儿心肠，穆桂英却含有两种顾虑，一是急于要知道朝廷如何应敌的消息，二是怕奸臣对小孩们进行迫害。两个人盼望的心情不同，就不能用同样办法来处理。现在，我唱这四句的时候，是按照后一种心情来表演的。

第三场（全场的末场）《发兵》，是写穆桂英在出征以前，检阅队伍和教训儿子的两桩事情。她在幕内唱完〔西皮倒板〕，八个男兵，八个女兵，四个靠将和一个捧印官先在〔急急风〕里快步上场，这地方最初想按一般演法“站门”上，后

来考虑到我在队伍当中要唱十句，时间较长，我的活动范围会受到拘束，因此改用了“斜一字”上，分三行在下场门边站齐，然后穆桂英披蟒扎靠，戴帅盔，插翎子，抱着令旗宝剑，背后高举着“穆”字大纛旗，在〔慢长锤〕里扬鞭出场，接唱三句〔西皮原板〕，是说军容的整齐。唱完了，队伍又扯到上场门边，同时，杨宗保、杨金花、杨文广全从下场门出场，就站在下场门边，穆桂英转到台的中间，见了丈夫和儿女们一个个全身披挂，雄赳赳，气昂昂，站在前面，立刻使她回忆到少年光景，这里有六句唱词：“见夫君气轩昂军前站定，全不减少年时勇冠三军；金花女换戎装婀娜刚劲，好一似当年的穆桂英；小文广雄赳赳执戈待命，此儿任性忒娇生。”我从第二句起改唱了三句〔南梆子〕。〔南梆子〕曲调比较悠扬宛转，容易抒写儿女亲切缠绵的情感，用来表达穆桂英的青春思潮，跟我那时脸上兴奋愉快的神态相结合，是再适宜也没有的了。对杨文广唱的两句，指责他有任性的缺点，那就不能再用这个曲调了，所以又转回〔西皮原板〕，这两种曲调的板眼尺寸本来接近，来回倒着唱，听了是不会感到生硬的。

角色在戏里换调创腔，让观众耳音为之一新，只要不是无原则的编造，不是一味标新立异耍花腔，掌握了腔调里的情感，那是好的。程砚秋同志在祝英台《抗婚》里创造了一个哭头下干唱的新腔，台词是：“老爹爹你好狠的心肠”。从声腔里充分地传出了祝英台有说不出来的一肚子怨气。这的确是个深合剧情的好腔。它的特点是刻画封建社会的女儿不敢当面骂父亲，但被顽固的老头儿压迫过甚，逼得她无路

可走,终于不能不透露出一点痛苦之声。再说京剧里角色干唱一句,习惯上往往用在遇到左右为难的时候,正合乎祝英台不敢说又不能不说的两难心理,所以砚秋同志不是孤立地创制新腔,妙在既好听,又充满了情感,用的场合更十分恰当,而且还不离开传统法则。近来有些青年演员常常采用这个好腔,我希望大家注意到这一点:如果剧中人不受祝英台那种环境的束缚,而是可以尽量发泄自己的悲痛的场合,也使用了它,恐怕说服力就不大了。

穆桂英进了校场,拜印,坐帐,跟着奉旨犒军的寇准上场,对杨文广大加夸奖,引起了这位杨家小将藐视敌人的言论,穆桂英借此要给儿子一个严厉的儆戒,传令问斩。杨宗保和众将一再求情,全不答应,最后接受寇准的讲情,才饶恕了他。当众将求情时,按照传统表演方法,一般都在〔乱锤〕里掏双翎,两手抖着向两旁将士们看。我这次小有变化,掏着双翎,向外亮住,先不抖双手,用眼偷看寇准,然后抖右手看右边,转过脸来再抖左手看左边。我的意思是说,穆桂英首先想窥探寇准的态度,他究竟识破我的用意没有?等看到寇准若无其事地坐在一旁,知道这位老于世故的寇天官已经懂得我的作用,他必然会来讲情的,那就不妨放开手来做,坚决拒绝众将的请求,加重对儿子的打击。《群英会》周瑜打黄盖时,也有偷看诸葛亮的做派,当年程继仙先生演得最传神,我就拿来借给了穆桂英。同样都是偷看,目的却大相悬殊,周瑜是惟恐诸葛亮识破他的巧计,穆桂英是希望寇准了解她的苦心。

下面，佘太君到校场送行，勉励了后辈们几句话，穆桂英就告别佘太君、寇天官，率领全军，浩浩荡荡地向战地出发，全剧到此结束。

从寇准上场以后，围绕着教育杨文广做戏，虽然也有一些内容，我总觉得不够丰富，但校场里可能发生的事情，无不与军令、军事有关，要穿插些别的故事，并不容易，我们还没有想出更好的办法来，希望大家看了，多给我们出些主意。

关于结尾应否与敌军会阵的问题，我们曾经反复讨论多次，有人认为全剧高潮已过，再加开打场子，只是交代故事，不能增加精彩，况且杨家将成名，人民对它早已抱有百倍信心，此番出征，定然胜算在握，没有必要再用明场细说了。我赞同这个意见。剧名《穆桂英挂帅》，到此为止，也还是名副其实的。

这样演出了十几次，第二场的效果比较好，观众说我在这场戏里的几个捧印姿势，使人看了有雕塑美的感觉。这和我平时喜爱美术多少有点关系。前年我去洛阳演出，看到了当地名迹——龙门石刻。整座山上刻满了无法统计的庄严佛像，尤其是刻在山上奉先寺的几尊大佛，中座一尊身高十几丈，它的一只耳朵的高度比人还高，雕刻的细致，从庄严中透出秀丽之气，真够得上说是壮观了。我去年又到太原演出，游览了晋祠名胜，看见圣母殿里两旁塑着几十个宫廷妇女，经过考据，这还是宋代雕塑家的手笔。这些塑像，有的手拿器具，有的笑容可掬，有的面带愁容，个个都能从当时的

现实生活中表现出妩媚生动的姿态,没有一个是同样的。我在它们旁边一再徘徊,感到美不胜收,舍不得离开。这许多优秀的美术作品,对一个演员来说,平日看在眼里,记在心头,在丰富创造生活上是有极大的益处的。我幼年常看三位老艺人合演的一出神话戏《青石山》:李顺亭先生扮关羽,杨小楼先生扮关平,钱金福先生扮周仓。关羽端坐中间,周仓拿着青龙偃月刀,关平捧着印,侍立两旁。这幅壮丽画面,活脱是古庙神龛里的精美塑像,给了我很深的印象。这次恰巧有捧印的表演,我不知不觉地把上面的种种印象运用进来了。你问我究竟像哪一个具体的塑像?我也说不上来,因为我根本没有打算模仿哪一个塑像。我们知道,不论哪一种艺术,都应该广泛地吸取营养来丰富自己,但如果生搬硬套,只知追求形式,不懂得艺术作品的神韵,貌合而神离,那就谈不上真正的艺术了。

《穆桂英挂帅》是豫剧的老剧目,京剧中原来没有。四年前我在上海第一次看到豫剧马金凤同志演的《穆桂英挂帅》,引起了我的注意。因为我虽然和穆桂英做了四十年的朋友,还不知道她的晚年有重新挂帅的故事。她那老当益壮的精神使我深深感动,我们有着情感上的共鸣,因此今年我就决计把这株豫剧名花移植到京剧中来。

我们现在有着三百多个地方剧种,发掘出五万多个传统剧目,这笔丰富多彩的遗产,保存在各剧种里,向来是可以相互移植的,但各剧种的风格不一样,移植的时候,不要忘记了自己的本来面貌。我演的《穆桂英挂帅》,有些变动豫

剧的地方，就是为了风格关系。例如：《乡居》一场，豫剧是杨宗保、杨思乡(宗保之弟)、穆桂英先后上场，各唱一段〔慢二八〕，穆桂英唱得最多，有二十句唱词，每人进门参见佘太君后默默地坐在一旁，大家见面都没有一句念白。这是豫剧的传统表演方法，着重多唱，并且以唱代白(这三个角色的最末两句唱词里都有问太君好，向太君请安的话)。京剧就不能这样处理了。我们是杨宗保上唱两句，穆桂英上念两句，进门见了佘太君都有对白。《发兵》一场，豫剧的穆桂英出场有几十句唱，台下听得十分痛快，认为是个主要场子。放到京剧里来又不合适了，所以我只唱十句，这并不是说我年纪大了，怕多唱，即使让有嗓子的青年演员来演，也不可能连唱几十句，从上面两个简单例子来看，已经能够说明不同剧种必然会有不同的表演方法。

近年来戏曲界有了一种倾向，道白和锣鼓点喜欢学京剧，旦角的化妆和服装喜欢学越剧。学习兄弟剧种的好东西，谁都不会反对，如果因而丢掉了自己的特点，破坏了原有的风格，也是值得考虑的。

现在的越剧旦角除演老剧以外，多数是梳古装头，穿古装衣服。我当年为了演神话戏，创造古装，第一个戏是《嫦娥奔月》。嫦娥的形象是我们从古画里找到一些材料，加以提炼、剪裁而塑造出来的。后来又引伸到塑造其他神话里的仙子和红楼人物。这不过是为舞台上添了一种美化古代女子的类型，现在大家又把它的应用范围扩大了，当然是可以的，倘若照这样发展下去，各剧种全拿它来代替梳大头的老

扮相，把优良传统的东西抛掉，那我就不敢赞同了。舞台艺术不是讲究多样化的吗？我觉得这两者可以并存，尤其是古老剧种要多加注意，什么戏该用老扮像，什么戏适宜扮古装？最好根据人物性格做恰当的安排，像挂帅的穆桂英年已半百，就不宜于古装打扮，这也是一个例子。

拿我最近排演《穆桂英挂帅》和二十年前排新戏的情况对比一下，工作方法显然是大大改进了。从前一出新戏的出现，经过找题材、打提纲、写总本、抄单本几个阶段以后，每个演员先把单本背熟了，大家凑在一起说一说，再响排几次，就搬上舞台和观众见面了。如何创造角色，全靠演员自己的体会，但他们看不到总本，对剧情不够全面了解，因此体会上就不容易深入。这种老的排戏方法，只有个人的思考，没有集体的研究和总结的效能。现在我们建立了导演制度，起着很大的作用。导演是了解全剧内容的，他可以先对每个演员做一番分析人物性格的工作，这一点已经给了演员不少的帮助。我排新戏有导演，还是第一次。这次的经验告诉我：导演要做全剧的表演设计，应该有他自己的主张，但主观不宜太深，最好是在重视传统、熟悉传统的基础上进行创造，也让演员有发挥本能的机会，发现了问题，及时帮助解决，有时候演员并不按照导演的意思去做而做得很好，导演不妨放弃原有的企图，这样就能形成导演和演员之间的相互启发，集体的力量比个人的智慧大得多。我们得到了中国京剧院导演郑亦秋同志的协助，他是属于熟悉传统表演，又能让演员们发挥本能的导演。

这个剧本是陆静岩、袁韵宜两位同志执笔的，它的内容和豫剧本基本相同，豫剧本只有五场戏——《乡居》、《进京》、《比武》、《接印》、《发兵》。京剧本在《乡居》的前面加了一场《报警》，把寇准进宫报告边关危急，宋王和寇准、王强商量御敌策略，决定比武选帅等过程用明场交代；又在《接印》后面加了一场《述旧》，杨宗保在到校场以前，给他的儿女们述说当年穆桂英的破敌威风和军令森严，为下面教育杨文广伏一条线索；另外还加一个众将驰赴大营的过场戏——《听点》。这样，京剧本就成为八场戏。个别场子里比豫剧本也有所增减，例如《进京》一场，杨金花、杨文广到了汴京，作者给他们加了一段戏，让他们找到了昔年杨家故居——天波府，现在已经变成了奸臣王强的府第；姐弟二人就在门前徘徊不已，感愤交加。这个穿插能够反映宋王朝薄待功臣的事实，并且激发了两个杨家小将继承祖先勋业的志气，思想性是好的。

还有，徐兰沅先生帮我安腔，田汉同志给我改词，文艺界朋友们提供许多宝贵意见。所有以上种种，都是热爱艺术事业的表现，对我们的演出给了很大的鼓舞，使我们更清楚地认识到群众力量的伟大！

1959 年 9 月

附　　录：

梅兰芳的一席谈[①]

柯　灵

祖国抗战了八年，梅兰芳先生杜门谢客，沉默了八年。

"现在我们可以痛快地谈一谈，吐一口气了。"在日本宣布无条件投降后不久，我拜访梅先生的那一天，是一个使人轻松愉快的好天气。听着我的话，他笑了，谦抑而从容，显然是充满了衷心的喜悦。

"现在好了，我们胜利了，"他说，"我憋了八年，您想想，八年是多久的时间。这一仗简直把人都打老了，我今年已经五十二岁了！"

他说得那么动人，声音里洋溢着情感。说着用手一比，有意无意地摸了摸下颔。为他的话所吸引，我不觉迎面向着他。老吗？我看不出来。他依然潇洒，精神健旺，态度宁静，看不出有什么衰老的影子。头发梳得很光，穿着洁白的衬衫，整齐大方，恰如我们从画报上所习见的他的相片一样，

---

① 本文转引自柯灵：《百年悲欢》（上海远东出版社，1996年）。

留了几年的胡子是薙去了。

大家关心他这些年来的生活，自然有许多人以为他过得十分舒适。提到这一点，他苦笑了一下。“我这几年不唱戏，有些人也许以为我有钱，可以不唱戏了，谁知道我怎么过来着！您知道，唱戏挣的多，可是开销大，不瞒您说，这些年也就是靠卖点东西来对付着。”他略略停顿，用手指着他的屋子：“这屋子虽然住了这些年，原来也就是临时的性质，就是这些家具，也全是凑合着随时买下的。”

这是一间小客厅，陈设素朴而雅致，壁间字画极多，书架上是满满的书册。梅先生接着说下去：

“八年不唱戏，这对我实在是一种很大的牺牲。”

我说，这很值得。艺术家有他的尊严，梅先生的牺牲无疑替中国人争了光，替戏剧界争了很大的面子，值得我们用庄严的笔墨来记述的。可是现在应该出山了，我告诉他，有多少人正在等他演戏的消息；我问他是不是就有登台的意思。

“要的。”梅爽朗地说，又重复了一句：“我要唱的。前几天费穆先生来，他也跟我说：‘你应该出山了。演点什么，我来给你计划，咱们得计划点新的东西。’”

我高兴地说：“那好极了，几时演，决定了吗？”

“还没有。”他微笑着：“跟我接洽的人很多，可是我得好好计划一下。我一定唱的，哪怕是一次也得唱，要不然，我这八年的咬牙，就没有意思了。单为我们祖国的胜利，我也得露一露。就是一点，非得有点意义的戏我不唱，希望您也能

帮助我计划计划。(他神情极兴奋,说到这儿,安详地笑了。)荒疏了这许多年,我还不知道能唱不能唱。我相信我的嗓子还可以。从前练的时候久,总是不会忘的。可是'拳不离手,曲不离口',玩艺儿要不练,就不行了。"

我看他极有兴趣地摆动他的双手,那是一种有韵律的谐和的动作。我说:"您这么久没有练功夫吗?好像看见什么小报上说,您还是不断地吊嗓子。"

"哪儿敢吊嗓子!"他急切地分辩:"这儿四邻住着这么些人家,我要一吊嗓子,还得了!人准要说,梅兰芳在吊嗓子了,他就要唱戏了。我这几年尽告诉人,说我的嗓子坏了,不能再唱了。"

接着梅讲到他几年来苦心孤诣躲避骚扰的情形。

梅先生原来住在北平,那儿有一个舒适的家。"九・一八"事件发生了,东北变了色,北平暴露在敌人面前了,他有了被"请"到关外去献艺的危险,于是他开始南迁。直到抗战爆发,上海沦为"孤岛",他觉得上海呆不住了,又逃到香港去。可是没有举家南渡的力量,所以他是一个人去的。炮火好像一直跟着他,香港终于也打起来了。

"那时候,我住在山上,干德道的一家公寓里。"他说:"好家伙,那一次真危险!日本兵舰上的炮直往山上打,空中响着炮弹飞过的声音,尖得怕人,大家只好躲在公寓里等死。不久仗打完了,危险过去了。——可是,真正的危险来了。"

他松了口气,深意地笑起来。

“危险”真的来了。他深居简出，隐匿在公寓里，预备有机会投向祖国的怀抱。可是不行，日本人终于发现了他。有一天公寓里来了一群日本兵，先查户籍表，然后指名要梅，他只好挺身出去。一个军曹好奇地打量着他：“你就是梅兰芳？”他点点头。梅先生告诉我：“那时候我衣冠不整，胡子留得很长。说起来有趣，我的胡子不容易长，一留长了，不加修理，可又拉拉杂杂的像个病人。那军曹问我住在香港干什么，我说是为了养病，所以家眷全没来，就我一个人，寄住在朋友家里，他又问东问西，我只好对他客气，敬烟敬茶地敷衍了一阵，他才没有话说了。临走时他笑笑，说：‘我看过你的戏，那时候我还是小孩子呢。’您知道二十年前我到日本演过戏，那军曹不过三十几岁，不怪他说看我戏的时候还是小孩子。”

这以后不断地有日本兵去麻烦他，也还是问东问西，他们似乎都是震于梅的大名，抱着“长长见识”的目的而来的。梅先生有一句话说得极有意思：“香港到底是小地方，幸而没有我们那些当汉奸的‘同胞’在背后替日本人出主意，总算是我的运气。”

可是意外终于来了。

梅说话舒徐而有礼貌，使人有一种亲切的感觉，可是他似乎不怎么善于用声音来描摹说话的内容，说到下面的小故事，他用了许多细致的动作和表情——

“有一回，一个日本兵来找我，忽然对我招招手，说：‘跟着我走。’哼，怎么了！（他张大惊疑的眼）我想着不妙，又不

能抗拒，拿起帽子，对同伴说了句‘我走了”，算是告别。我默默地跟着他，从香港渡海过九龙，上船时那日本兵告诉车夫，车不要了。糟了！（他幽默地笑笑）回不来了。后来他带我去见了矢崎——这个人您大概知道，不久以前他还在南京，好像还是伪方的‘最高军事顾问’；那时候他正在香港，管着‘民政’什么一类的事。他把我找了去，骇了我一身的汗，闹到归齐，原来他也是我二十年前的看客。他问我为什么不在香港登台，我说嗓子坏了，是养病来的，所以不能演戏。……（我紧张地看着他，急于要知道下文；他安慰似的，用轻松的语调告诉我：）还好，他还不怎么为难。我趁此机会说离家久了，急于想回上海，问他能不能替我弄飞机票；他答应了，后来我就是这么回上海的。”

这是梅没有想到的。——在香港他觉得危险，急于要离开；可是到了上海，更大的危机正等着他。

演剧家是一个“社会人”，他粉墨登场，万目睽睽，经常和广大的群众接触，成为群众崇拜的对象；可是一有问题，要隐匿起来就不容易，因为人人都认识他。香港沦陷，梅的计划是隐居一时，然后悄悄往里走，回到我们正在抗战的祖国。计划失败，他回上海。可是糟了，不久报上就登了出来，大家都知道“梅兰芳到了上海”了。

帝国主义统治下的上海是个拿人不当人的地方，有些人永远只记着自己，不知道怎么尊重别人，成全别人。梅的意志是打完仗以前决不露面，而这几年里面，却不断地有人包围他，要他出山，甚至有人要他唱什么“庆祝戏”。梅平静

地陈述了他对这件事的意见："他们要庆祝的，就是我们的耻辱；他们要笑的，我们该哭，我怎么能唱这个戏呢！"

可是怎么应付这些包围的人呢？

梅说："我对他们客气。"好像告诫似的，他善意地轩了轩眉，"跟他们硬来是不行的！招恼了他们，就不好办了。我总是说：'不行，先生，我的嗓子不成了，身子也坏，要上台准得砸。'(他的声音这么柔和，真像在对付那些不好对付的人。)还好，他们看看实在不成，也就算了。"

为了省麻烦，少枝节，他这三年来过着真正的隐遁生活，轻易不出门，轻易不见客。

他经常的消遣是作画："这两年画了不少画，(有点腼腆似的)还卖钱呢。"

他绝少到公共地方，因为一给人发现，就要包围，弄得秩序大乱。他说他这几年只是看了一些话剧。梅对话剧似乎极感兴趣，他不知不觉说了许多。

他说："好，话剧有意思。我觉得从话剧学到了许多，对我很有用处。"

他说："有人以为话剧演的不过是现实的生活。我觉得好处就在这儿：它切近人生，平淡无奇，可是能表现出真理，又有吸引人的力量，这就不容易。话剧叫人觉得亲切。"

他说到话剧和京剧表演方法的不同："演话剧和演京戏，一样是在台上哭、笑……可是情形不同，京戏有一定的绳墨，功夫要深，一举一动都得按规矩，不然就要脱格，哪怕是一个写实的动作，写实也有程度的限制，超出限制，就觉

得刺眼，不调和。话剧靠的是描摹，把平常的动作拿上台，虽然绝对自由，毫无限制，可是处处都经过琢磨，很有意思。……您不知道，京戏的教法实在太死板了，死做死唱，什么解释都没有，只靠学的人自己去揣摩。话剧的导演方法就好得多。”梅说的这节话，极其亲切动人而有趣，说到京戏的动作，两手极自然地做出种种优美的姿势。

他说起他的儿子梅葆玖，似乎从心里发出一种安慰，说：“这两年我倒是在这孩子身上很花了点心血，请了一位教师在给他教戏，我自己也教着他，已经能唱了。”

大的两个儿子呢，“在贵阳，清华附中念书。（他仿佛是说，不预备让他们学戏了。）从前在香港读南华①，后来才进去的。我不想让他们在上海念。”

梅显然有他自己的道德律：谦虚和易，不随便批评事物。听他说话的口气，我明白他的意思，大概是说，上海这殖民地社会不是念书的地方，所以宁肯把孩子们送到遥远的后方去。我代他说了出来，他含蓄地笑着，却终于情不自禁地点了点头。我分明看见了他的父性的温爱。

最后我问起隐居北平、躬耕于西山的程砚秋，最近有没有什么消息。

梅很高兴地说：“好，这孩子不易！（他把身体从沙发上俯近一点，补充了一句。）您知道，砚秋是我的学生呀。他也

① 此处“南华”有误，应为“岭南”，两个儿子指葆琛、葆珍（绍武）。——编者注。

是有心胸的，一听见要唱什么‘庆祝戏’、‘义务戏”，他总是先往天津一溜，躲起来不见人，可是因此得罪人，有一次在火车站上叫许多人围着打，有的用皮带抽。砚秋是会打拳的，用双手左挡右挡（他来了两手太极拳的把式），两手都拉破了皮，幸好没伤着脸，不然可不用再唱戏了。”

临走我向梅要了一张相片，他签了名，把相片递给我，指着签名底下的日期：

“我倒填了日子——三十四年八月十五日，中国人民抗战胜利日，作为我们这一次谈话的纪念。”

原载 1945 年 9 月 7 日至 9 日《文汇报》。

吊梅二题[1]

丰子恺

梅兰芳不朽

立秋日的傍晚，我正在饮酒的时候，女儿一吟神色沮丧地递给我一张新到的晚报，上面载着一个惊人的消息：梅兰芳今晨逝世！这仿佛青天一个霹雳，使我停止了饮酒。

这才华盖世的一代艺人，现在已经长逝了！我深为悼惜，因为我十分敬仰他。我之所以敬仰他，不仅为了他是一个才艺超群的大艺术家，首先为了他是一个光明磊落的爱国志士：

抗战期间，我避寇居重庆沙坪小屋。这小屋简陋之极，家徒四壁，毫无装饰，墙上只贴着一张梅兰芳留须照片，是上海的朋友从报纸上剪下来寄给我的。我十分宝爱这张照片，抗战期间一直贴在墙上，胜利后带回江南，到现在还保藏在我的书橱中。

---

① 本文转引自《梅兰芳艺术评论集》(中国戏剧出版社，1990年)。

我欣赏这张照片，觉得这个留须的梅兰芳，比舞台上的西施、杨贵妃更加美丽，因而更可敬仰。在那时候，江南乌烟瘴气，有些所谓士大夫者，卖国求荣，恬不知耻；梅先生在当时只是一个所谓“戏子”，所谓“优伶”，独有那么高尚的气节，安得不使我敬仰？况且当时梅先生已负盛名，早为日本侵略者所注目，想见他住在上海沦陷区中是非常困苦的。但他能够毅然地留起须来，拒绝演戏，这真是“威武不能屈”的大无畏精神，安得不使我敬仰？胜利回乡后，我特地登门拜访了两次，每次都有颂扬的文章登载在当时的申报《自由谈》上。

现在，梅兰芳已经长逝了。然而他的美妙的艺术永远保留在唱片和电影片中，永远为人民大众所宝爱；他的爱国精神，永远给我们以教育。梅兰芳不朽！

1961年立秋之夜记于上海日月楼

原载1961年8月14日《解放日报》

威武不能屈

日月忽其不淹兮，
春与秋其代序。
惟草木之零落兮，
恐美人之迟暮。（《离骚》）

日月不居，回忆去秋在兰心吊梅，匆匆又是一年。而斯

人音容，犹宛在目前。春秋代序，草木可以零落，而此“美人”永远不会迟暮。只因此君不仅是个才貌双全的艺人，又是个威武不能屈的英雄。他的名字长留青史，永铭人心。

我是抗战胜利后才认识梅先生的。最初在上海思南路梅寓，后来在北京怀仁堂，最后在兰心大戏院灵堂瞻仰遗容。每次看到他，我总首先想起他嘴上的胡须。我觉得这不是胡须，这是英雄的侠骨。他身上兼备儿女柔情与英雄侠骨！

设想日寇侵占上海之时，野心勃勃，气势汹汹，有鲸吞亚东大陆之概。我中国人民似乎永无翻身之日了。于是“士夫”之中，倒戈者有之，媚敌者有之，所欲无甚于生者，不知凡几。梅先生在当时一“优伶”耳，为“士夫”所不齿，独能毅然决然，蓄须抗战，此心可与日月争光！此人真乃爱国英雄！

梅先生以唱戏为职业，靠青衣生活。那么蓄须便是自己摔破饭碗，不顾生活。为什么如此呢？为了爱国。茫茫青史，为了爱国而摔破饭碗，不顾生活者，有几人欤？假定当时有个未卜先知的仙人，预先通知梅先生：1945年8月10日日寇一定屈膝投降，于是梅先生蓄须抗战，忍受暂时困苦，以博爱国荣名。那么，我今天也不写这篇文章了。然而当时并无仙人通知，而中原寇焰冲天，回忆当日之域中，竟是倭家之天下，我黄帝子孙似乎永无重见天日之一日了。但梅先生不为所屈，竟把私人利害置之度外，将国家兴亡负之仔肩。试问：非有威武不能屈之大无畏精神，曷克臻此？

抗战胜利酬偿了梅先生的大志；人民解放彰明了梅先

生的光荣。今后正期自由发挥其才艺，为人民服务·为祖国增光；岂料天不假年，病魔忌才，竟于去年秋风秋雨之时，与世长辞，使艺术界缺少了一位大师，祖国丧失了一个瑰宝，不胜悼哉；然而“英雄自古谁无死？留取丹心照汗青”，梅先生的威武不能屈的英雄精神，长留青史，永铭人心。春秋代序，草木可以零落，但此“美人”永远不会迟暮。梅兰芳不朽！

壬寅乞巧作于上海

原载1962年8月8日《文汇报》

论京剧艺术的古典精神

叶秀山

我总是觉得，一个民族拥有自己的伟大的艺术家是这个民族的福分。一切的民族都要生存，必须解决衣食住行的物质问题。但有什么样的精神生活，拥有什么样的艺术形式，有什么样的艺术家，各个民族就不一定都一样了。外国有的，中国未必有，也不一定都要有；中国有的，外国未必有，也不一定都要他们有。我们不要求西方人也普及中国的书法艺术，出一两个王羲之；而必须承认人家有贝多芬、舒伯特是人家的福分，而我们有梅兰芳，也是我们的福分。梅兰芳的艺术中国人崇拜，外国人也崇拜，就像我们也崇拜贝多芬一样。我觉得应该提醒的事是：不要身在福中不知福。现在我们纪念梅兰芳诞生一百年，就艺术来言，就是要加深对梅兰芳艺术精神的理解、认识，使我们更加珍惜、发扬这种精神。

一、梅兰芳艺术与中国人文精神

梅兰芳是京剧演员，是演旦角的，我们把他的艺术和中国传统的人文精神联系起来，说在他的艺术中体现了这种不同于西方的文化精神，是有道理的，今试阐述如下：

就中国传统文学艺术的历史发展而言，从诗、词、曲至于戏剧，在文学史的线索是很清楚的，这方面专家们有很好的研究。中国戏曲大盛于宋元，其时中国社会正孕育着一些新的变化。完整的戏剧形式，给中国传统艺术注入新的生命，也发扬了一种市民阶层的文化精神，此种艺术趣味的兴起，丰富了中国传统艺术精神，使它在内容上更加开阔。具有更广泛的涵盖性；在形式上也更加丰富多彩，使中国戏剧成为世界上最为综合的艺术。可以说，中国戏曲融合了过去一切艺术的形式，在“戏剧”原则的主导下，发挥着音乐、诗歌、绘画等艺术形式的作用。有了这样一种在内容和形式上最大限度综合的艺术——中国戏曲——才能在变革、发展传统时，最小限度地“丢失”传统，而使我们中国人不至于像西方人那样经常感到“遗忘”、“丢失”了什么东西。在这个意义上，我们或许可以说，中国戏曲就是最能代表中国传统人文精神的一种艺术形式，它不仅把诸多传统艺术形式综合进来，而且很好地解决了“新”与“旧”的矛盾。在宋元时代，“戏曲”既是新的，也是旧的。

中国戏剧发展到清代乾隆年间。又发生了一次大综合，这次是在戏剧艺术的内部，京剧综合了昆曲和地方戏的特

点，在雅俗两种趣味上又得到一次很好的协调。京剧将昆曲市民化、民间化，而将地方戏文人化，这一次综合，“丢失”的又是最少最少的。

京剧保留了相当一部分的昆曲剧目，努力吸收昆曲的优秀唱法，同时又以同样的方式吸收各地方戏的优秀剧目和唱法及其他表演技巧，而在这种融合的过程中，却不断地出现新的东西。譬如中国戏曲各个“行当”在表演方面的特色，是在京剧的表演中才逐渐明显起来的，也就是说，京剧使昆曲和各地方戏中各“行当”的表演技术，更加成熟起来。

京剧各“行当”的成熟时间有个先后，一般认为京剧(老)生行(当)发展得比较早，其中谭鑫培起了巨大的作用，他的后继者余叔岩等人使之更加定型；旦角则稍晚一些，直到梅兰芳才全面地奠定了基础。也就是说，中国戏剧的代表剧种——京剧自从出了梅兰芳之后，生、旦两个行当，才不仅仅是男女性别上的区别，而在一整套的表演艺术上显示出自己应有的特点。京剧的生角，离不开谭的系统，而旦角则离不开梅的衣钵。所以我始终觉得，谭、梅两家，不是京剧表演里的一个“流派”，而是京剧艺术的“总代表”。

梅兰芳生活在中国社会发生翻天覆地大变化的时代，中国的封建统制正土崩瓦解，社会长期动荡不安，更有外国侵略，使中国人民生活在水深火热之中；在这动乱的年代里，中国文比传统受到外来西方文化的严重挑战，也经历着脱胎换骨的变比过程。中国传统人文精神如何吸收西方的科学精神而又保存、发扬自己。是许多志士仁人努力的目

标，而当一些学人在做各种尝试来面对这一挑战时，梅兰芳以自己的工作——表演艺术——出色地完成了这一任务，在适应新的社会环境下，保护、弘扬、发展了中国传统的人文精神。所以，当中国人民在中国共产党领导下取得革命胜利，结束了那动乱时代，对中国人文传统有了科学的态度和方法之后，梅兰芳的艺术工作受到中国人民的极大的崇敬，当然也是很自然的事。

“中国传统人文精神”是一个很大的题目，从学术上来讨论，非我所长，此处姑妄言之。我觉得中国传统人文精神核心为儒、道两家，或再增加后来的佛家，但根基是儒家和道家。儒家言“仁”，道家言“道”，“仁”是“内在的”，“道”是“超越的”，“仁”为“立心”，“道”为“立术”，一为“道德”，一为“智慧”。“仁者爱人”、“人相忘乎道术”，乃是中国人文精神之“两仪”，体现了目的与手段、人与世界的和谐统一。“立心”为“美德”，“立术”为“美艺”，都离不开一个“美”字，而梅兰芳则是“美”的化身。

西方的艺术家，“做人”归“做人”，“做事”归“做事”，“事”做得好（戏演得好，画画得好……），“做人”不一定好，这也有道理，“人”、“事”有时是应分开的；但中国传统的理想是强调此间的一致性，所谓“文如其人”，强调的是“什么样的人”，就会做“什么样的事”，“做人”的道理和“做事”的道理是相通的，而且“做事”和“做人”并不能分开，不仅“人”决定“事”，“事”也决定“人”，而西方人把“人”、“事”分割开来，到很晚才认识到“人”原来是由所做的“事”决定的。

当然，并不是说，西方人没有将“人”和“事”统一起来的思想，只是说他们的主要倾向，而在比较短的时期内，他们也很强调过此种“和谐”的理想，这是他们曾经向往过的各种学术文化、艺术中的“古典主义”精神，我们在席勒的美学思想中，在黑格尔的哲学思想中，都可以看到对这种境界的追求。

中国是最富有此种古典精神的国家。中国戏曲艺术将那么多的艺术形式（因素）综合起来，使它们处于一个和谐的统一体中，这就是一个很好范例；而西方的戏剧，则往往将某种形式（因素）特别突出出来，像“歌剧”、“舞剧”，还有瓦格纳的“乐剧”，当然更有“话剧”，这种办法也自有其优点，但与中国相比较，则不是同一类型。也不是同一思路了。

中国传统在处理多种因素之综合时，讲究“互补”、“相济”。譬如儒道两家，儒家“立心”、“立德”，态度非常坚决、刚强. 而有道家的“道术”来“补”它。道家尚“柔”，“以柔克刚”，天下“至柔”者，亦为“至刚”，这样就“补”了儒家之“刚”，使之“刚柔相济”。

梅兰芳演旦角，可谓“柔媚”已极，但他极重视向生角学习，从剧目到表演，都注意此种互补关系，使他的旦角表演风格“柔中有刚”。梅兰芳的表演，不但着重向其他旦角演员学习，而且向谭鑫培、杨小楼、余叔岩等大生角演员学习、这是大家很熟悉的例子。他早年的合作演员为王凤卿，王是汪派传人，汪桂芬在高吭激越方面直追程长庚；而梅兰芳与杨小楼的《霸王别姬》，一刚一柔，堪称双绝，幸尚有唱片保存

典范。

梅兰芳的剧目中，虽然也有《贵妃醉酒》表现“宫怨”的戏，但他却特别喜欢排演《宇宙锋》这种带有妇女反抗意义的戏，这在他的《舞台生活四十年》中有详细的记载；此外还有《穆柯寨》、《抗金兵》等带有武打的戏，更不用说他晚年排演的《穆桂英挂帅》这样充满爱国激情的戏了。这一方面和梅兰芳对中国妇女反抗性的重视这一种观点有关，同时为体现此种理念，在艺术表演上加强了旦角的力度，从而即使在“哀怨”中也有一种抗争的意味，又是一种“互补”、“相济”的作用。

古典的精神并非不要创新，不是抱残守缺。恰恰相反，古典精神是“完美”的精神，而既然“完美”是一个无限的努力过程，因而艺术家不断的创造，才是维系古典精神的唯一途径。梅兰芳一生，亦是不断地创新、革新的一生。他很早就尝试排演“时装戏”，说明梅兰芳作为艺术家的精神是很活跃的，一点也不墨守陈规；他在传统剧目的改革、表演艺术之创新，以及音乐、舞蹈、舞台美术等诸多方面的新贡献，行家们已经有了许多总结。

当然，梅兰芳的京剧革新，也仍然不脱离古典的范围。其中要有所取舍，也不乏另起炉灶的地方，但都不脱离此种古典的精神，使自己的改革在本土有根底。所以，梅兰芳改革后的戏仍叫“京剧”，并不是在“剧种”（种类）上有改变，或另创一种戏剧形式，像把“京剧”改成“歌剧”等等。这并不是说，另立新“剧种”要不得，只是说，这种做法是另一种精神，

是从"无"到"有"的精神，这在西方思想中是相当普遍的；不过在古代希腊也不相信从"无"到"有"而认为"有"总归是"有"。中国古代老子倒讲"无"，但他的"无"是"无名"的意思，因为"朴"也是"有"，不像西方后来发展成一种抽象的"物质"概念，包容一切。中国的"朴"也有具体性，是什么"材料"做什么东西，用"纸"做"杯子"盛不住水，而"瓢"就可以。"材料"本身"提示"可以做出什么来；"京剧"这个"材料"——作为要被"改变"的"材料"，本身也提示你可以改成什么样子。梅兰芳对"京剧"的改革就是遵循着这个路子。对于有些着力于创建新剧种的人来说，可能觉得还不够大胆，但此种路子，却可以在保存传统的基础上将新东西弘扬出来，使"京剧"这个古典剧种，不至"丢失"。

二、梅兰芳表演体系

"艺术"本是很奇妙的事，"表演"更是需要很大的灵气，一个人（演员）怎么会去"表演"另一个人（角色）的事，而更有"第三者"（观众）会去"欣赏"这种"事"？套用哲学知识论里的话"'科学知识'何以可能?"我们对表演艺术的美学问题似乎可以归纳为："'表演'何以可能?"这个问题意味着："他人"（角色）本与"我"（演员）不是同一个人，"我"如何可能"去表演""他"？

西方人对这个问题的理解，自亚里士多德以来，基本倾向是知识性的。"表演"和其它艺术一样。是一种"模仿"，而"模仿"是"学习"，获得"知识"的途径，"表

演”、“模仿”“他人”，也就是“认识”“他人”的途径。当然“模仿”、“学习”也需要“灵感”，但已不是那种“灵魂”“附着”于“肉体”的原始的意思（inspire），而是一种“聪明”、“领悟”的意思，因而仍是知识性、理智型的。这种思路，对我们增长关于“他人”的“知识”，根据各种有关“环境”，对“他人”作出“判断”，是很有帮助的，也是不可缺少的。但这种思路，自身存在着相当大的困难。“他人”的外在环境，“他人”所做的客观的“事情”，是比较容易把握的，而“他人”的“内在”的“思想”，则相当地难以捉摸。“他人”的“内心世界”不但复杂得很，而且是“自由”的，“我”既没有孙悟空那样的“钻心术”，又如何可以确切的“知道”？这是西方人在理论上经常感到困惑的地方。

为克服此种困难，在西方戏剧表演艺术中有“斯坦尼斯拉夫斯基体系”，他强调“演员自我”的感受，以直觉来体验“角色”的内心世界，以“形体动作”来保证这种体验的显现（实现）；以心理技术为主，以形体技术为辅，以求在舞台上深入地刻画“角色”的“内心世界”。斯坦尼斯拉夫斯基是伟大的艺术家，他的体系在众多的艺术天才的努力下，获得了巨大的成功，对艺术有不可磨灭的贡献。

然而，斯坦尼斯拉夫斯基体系面对“演员”和“角色”两个“自我”就已难以应付，而作为舞台艺术，还有第三个“自我”——“观众”，这三个“自我”，就好像康德哲学的三个“物（我）自体”，中间似乎都有一道“不可逾越的鸿沟”，在西方

侧重“知识”的思想体系中，不易找到合适的沟通环节。这样，斯坦尼斯拉夫斯基体系由于内在的矛盾而时有瓦解之虑，于是有布莱希特的体系出来，索性贬抑表演中的“直觉”，而发扬“理智”的成分，不求活的交流、体验，而求冷静的理解，在演员、角色、观众三个“自我”中拉开“距离”，摆脱“同(移)情”，倡导“离情”，“演员”和“观众”都成了评论者、批判者，“角色”以及它所作的“事”，都成了理智研究的“对象”，艺术变成了科学——历史学和社会学。

布莱希特以及斯坦尼斯拉夫斯基的学生梅耶荷德等也都是伟大的艺术家，他们在戏剧文学和舞台艺术上均获得了巨大的成功。“理智”缺少“直觉”的深度，但却比“直觉”有更为广阔的内容，布莱希特的戏剧打破了斯坦尼斯拉夫斯基的“第四堵墙”，把大工业社会的内容纳入戏剧舞台，在气势方面就不是斯坦尼斯拉夫斯基体系所能比拟的了。

所谓戏剧的表演艺术(或舞台艺术)实际上就是以演员为中间环节(或谓“通过演员”)，把角色(以及他的所作所为、所思所想)和观众联系起来。所以戏剧表演艺术核心的问题是要解决好“角色”、“演员”和“观众”这三个“自我”之间的关系，解决的方式不同，就会有不同的表演体系和表演流派。

一般说，西方的戏剧表演或注重“体验”(斯坦尼斯拉夫斯基)，或注重“表现”(布莱希特)，而以梅兰芳为代表的中国戏剧表演体系则无此分化，它是将“体验”和“表现”结合起来，所以当斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特两位艺术大师

分别看了梅兰芳的演出后,不约而同地都引为知己,梅耶荷德还根据他对梅兰芳表演的体会,调整了自己的导演计划。这是表演艺术大师们在自己的艺术领域里的专业的体会,自很重要;不过我们从学术文化的角度仍可对这三种表演体系作一些阐发,以求在更广阔的视野中把握这三种表演体系的联系和区别。

我们知道,西方的传统思想在过去、现在、未来这时间维度中常倾向于重视"现在"、"现时",或谓"在场"。无论是情感的交流,还是科学理论的把握,都是如此,他们叫做"永存的现时"。因为"过去"已经"不存在","未来"尚未"存在",它们都"不在场",而只有"现时"是永久的"存在",永久的"在场"。就科学来说,譬如我们做几何题,平面几何现在的做法和当年欧几里德的做法是同样的,谁做都一样,所以"历史"对它不重要;就艺术言,无论斯坦尼斯拉夫斯基或布莱希特也都是强调一个"现时性"、"现实性",要把"角色"(他人、古人)通过"现时"的"演员",呈现在"现时"的"观众"面前,不过一个强调的是"他人"的"原貌"(斯坦尼斯拉夫斯基),"好像""今人"(演员观众)真的看到了"他人"、"古人"的言行一样;一个则是强调"今人"(演员、观众)对"他人"、"古人"的理智的、批判的态度(布莱希特),而不相信"今人"真的能够把握"古人"的"原貌"——这或许也反映出现在国内外学术界讨论得很热烈的所谓"现代"与"后现代"的区别,不过我看他们的着眼点仍在"在场"性:无论将"古人"拉到"今人"面前,或是将"古人"作为一个"木偶",目的仍在表

现“今人”。强调的都是“在场性”。

“在场性”思想与西方近现代以来“自我”观念的泛滥很有关系，现在西方的学者也逐渐觉得“自我”的观念有许多困难的问题存在，而想从“另一面”——“他人”来寻找出路。此种尝试，对我们理解中国的文化传统，倒有一些参考价值。

中国人文传统本没有发展起如此强烈的“自我”观念，中国的“人”，一直生活在一个个大大小小的社会之中。“我”是与“他人”交往中“形成”起来的。除去“我”受的教育、“我”的“工作”……即排除掉了“我”的“生活”之后，“我”还“剩下”什么？的确，那些帝王将相，除去与“名位”有关的生活外，还会有一些“生活”，或许说，作为“帝王将相”他有一个表面的面貌，而剩下的那一些，或者叫“私人（个人）生活”，或者叫“内心世界”，似乎才是“内在的”、“本质的”、“更重要的”；但如果我将这一切统统“排除掉”（用括弧括起来），那还“剩下”什么？所以，在一种意义上，我们可以说，“生活”、“他人”——“他者”使“我”成为“我”；“历史”使“现时”成为“现时”，并通过“现时”规范着“未来”。也是在这个意义上，“历史”和“未来”为“主”，而“现时”则是“过渡”性的，只是一个“环节”。我想，这正是中国人的传统心态，中国的演员也不例外。

演员不突出“自我”，对于理解、把握“他人”的思想感情，与“他人”沟通，即体验要演的“角色”，也就比较顺畅一些，并且也可以更为顺利地与台下的观众交流，因为大家都

不是那神秘的封闭的“自我”，本来就是“你”中有“我”，“我”中有“你”。这样，问题就不应是：不同的“自我”之间如何可以交流——所谓“主体间性”；而应是：既然“你”中有“我”、“我”中有“你”，为什么却“不能”“交流”？这样，中国的演员就不要费事非要把三个“自我”归并到一个“自我”中去才叫成功，而是老老实实承认时间有三个维度，“人”分“我”、“你”、“他”，但三者之间又是可以相通的。中国戏剧通过“演员”把“角色”、“观众”沟通起来，也就是把“现时”和“过去”、“未来”沟通起来，虽然三者都“在场”，但却不是单一的，而是多面的、多层次的。“角色”不是作为“自我”在场，演员也不是作为“自我”在场，就连“观众”也不是作为“自我”在场的。“观众”在剧场，不是“评判员”，更不是“审判员”。在进入剧场时，“观众”虚其“自我”，将“自我”“托付”给“他人”，“接纳”“他人”。“观众”去“看戏”，看“演员”如何“表演”“他人”的事。“观众”进剧场和出剧场时甚至可以不是一个“自我”。虚其“自我”，才有“未来”，才有新的“自我”。但“观众”仍不失为一个尺度，“演员”也必须考虑到“观众”的因素。

从这个理论的层次去看梅兰芳的表演艺术，可以体会出他的体系的精髓所在。《舞台生活四十年》中具体谈到了许多常演的剧目，指出了这些剧目中表演时应注意的地方，几乎每一处都照顾到角色、演员和观众三者之间的关系，尽量用高超的艺术技巧，把这三者的关系调整好。所以从这个角度看，也许我们可以说，梅兰芳的表演体系的“中心任

务”——套用斯坦尼斯拉夫斯基的话，就是“演员”用表演技巧，协调“角色”与“观众”的关系，说得更理论化些，就是用“艺术”“沟通”“过去”和“未来”。这里“艺术”是海德格尔在《论艺术之起源》里说的“第三者”，而演员正是那个“第三者”。

梅兰芳演戏，不是“自我”表现，也没有钻到虞姬、杨贵妃、萧桂英、穆桂英这些古人的肚皮里去的“钻心术”；梅兰芳在“表演”，在做“艺术”这件“事”，作为表演者的梅兰芳是“第三者”，“艺术”是梅兰芳的“事业”，“艺术”、“事业”使梅兰芳成为梅兰芳，梅兰芳因其“事业”而不朽。

既然是做一番“事业”，就要认认真真去做，不能光靠“灵感”；也不能死死板板去做，要运用聪明才智，才能做好，做得出色。“事业”继承着“前人”，开往着“后人”。所以中国的演员强调演员之间互相学习，讲究师承，也讲究创造革新，这是西方的戏剧演员不是很特别强调的。当然，西洋的歌剧唱法也有传授关系，但学成之后，则强调独特之个性，似乎只对作曲家负责，对剧本负责，而演员之间的联系就不如中国戏曲那样受到重视。中国传统的艺术，作为“事业”本身就有很强烈的连续性，同样也是“历史性”的。梅兰芳《舞台生活四十年》以大量的篇幅记载了他和老辈的、同辈的、后辈的演员们之间的学习、合作、传授关系，从生活到艺术都有记载，学习过的，同台演出过的，合作时间长的，合作时间短的，以及文武场面、编剧作家，甚至票友、外行，都有所述。从这里，我们可以看到梅兰芳的“事业”做得很大，涉及

的人、需要的人、参与的人很多,是一番“大事业”。所以,梅兰芳的表演体系,是一项“工程”,而且是一项“大工程”,其内容不限于一个演员的表演技巧上。

三、古典的和时尚的

梅兰芳表演体系这项伟大的“工程”,凝聚了中国古典艺术的精华,体现了中国文化人文传统的特色,是一项“历史性”的“工程”,因而既是传统的,又是现代的;中国戏曲,中国的艺术是中国地区性的,是民族的,但又是可交流、可沟通的,因而也是世界性的。梅兰芳表演艺术,不仅有民族的意义,而且是世界艺术之林中的一颗明珠;梅兰芳表演体系这项工程,既是民族的,又是世界的。

就时空观念而言,西方人较早成熟的是空间性的,而中国较早成熟的则是时间性的;西方已经注意到他们传统意识中这一缺陷,并不断加强对“时间”问题的思考,提出了一些很有意义的思想,而中国却似乎也在走与传统相反的路,时常更加强调断裂的变革、革命,将绵延的时间分割开来。

“人”就个体而言都是“会死的”,没有哪个人能够永存,就一代一代的“人”而言,都是有断、有裂的,“生命”不相连续;但“历史”、“生活”都是连续的,不仅前人的宫室器皿我们还在使用,前人的思想文化,我们在学习、应用,物质的事业和精神的事业,物质的工程和精神的工程,也都是延续的。当然,我们也改变前人的事业和思想,有所创造,有所革新,但就整体来说,不是“无”中生“有”,而是“有”自身的变

化、绵延。中国人文精神理解下的“变革”乃是传统自身的变革，在变革中保持自身的同一性，“变”中发展自身，以求达到自身的“完善(美)性”，即使吸收新的因素而突破了自身，改变了自身的“同一性”，产生了“另一个”，或引进了新的“另一个”与其对应、对立，原有的“同一性”也不会“丢失”，因为此种已有相当“完善性”的艺术会成为“古典”的——在学术里为“经典”的，保持着马克思所说的那永恒的艺术魅力。

以梅兰芳为代表的中国戏曲艺术，像唐诗、宋词那样是古典的、典范的艺术，是中国艺术史上的“范例”，而不是一种“时尚”。

应该说，京剧也曾经是一种“时尚”，所以才有“时尚黄腔喊如雷”之唱；但是经过几代大艺术家的创造，京剧并没有因“时尚”流行一时之后就烟消云散，而是形成了一个古典的艺术剧种，找到了它在历史和社会中的应有的地位，只要有华人在，就必会受到尊重、维护和发展。京剧在从“时尚”成为“古典”的过程中，需要有一大批艺术天才，而梅兰芳则是他们在艺术精神上的总代表。所以提起京剧，必定要想到梅兰芳，就是很自然的事。

各个民族的“古典艺术”，之所以不会消失，是因为任何一代的人，为展示自己的文化素养，“证明”自己“配得上”自己民族的历史，就应该努力使此种已成“古典”的艺术得以延续，加以保护，并予以提倡和发扬。在这个意义上，“古典艺术”时常可以得到“复兴”。譬如，中国戏曲中早于京剧的

昆曲(剧)就是一例。

我认为,中国戏剧到昆曲阶段已经相当成熟,在唱、做、念、打以及戏剧的文学性方面都有了很高的发展,是很高级的东方“诗剧”。“昆曲”也曾是一种“时尚”,一个“新腔”,后来渐渐“曲高和寡”起来,作为“时尚”为京剧所代替;但京剧从来就非常重视、尊敬昆曲。据梅兰芳《舞台生活四十年》中的记载,最初京剧班从学习到正式演出,昆曲都有相当的比重,而到他学戏时才已不从昆曲入手,但梅兰芳却很认真地学习、演出、提倡昆曲,有点像元代大书法家赵孟頫那样身体力行地提倡篆书,果然成绩卓著,在梅兰芳的保留剧目中有《游园惊梦》这样浪漫的佳作。

梅兰芳复兴昆曲,并不说明他“保守”、“复古”,因为他无意使昆曲重新成为“时尚”;他之所以提倡昆曲,在于他认识到中国戏曲之历史性的延续,在于他认识到昆曲作为“古典艺术”的价值,也在于他意识到他自己作为一代艺术家的责任:“后人”要“配得上”“前人”所留传下来的艺术“赠予”。

扩大开来说,一个民族,如果有哪一代竟然使自己的“古典艺术”——优秀文化“失落”,并不说明此种艺术、文化已经“过时”,或这一代人真的不需要此种艺术、文化,而只能说明“这一代人”“配不上”此种艺术、文化。就连那最好“时髦”,最求“新奇”的西方的一些民族,也要耗巨资来修复古画、古迹,花大力气来保存古代希腊和莎士比亚的戏剧。参观法国的卢浮宫、中国的故宫,大概不太可能成为“时尚”,但此种参观,却是比“时尚”更为持久、更为高级的文化

活动。

如今的中国社会，自改革开放以来，“时尚”是太多了，文化生活也丰富多彩，在艺术活动方面，人们有很大的选择余地；但在那众多的“时尚”潮流之外，尚存那“古典”的艺术，它“迫使”人们承认，并以它那“永恒的”艺术魅力吸引着人们。在“时尚”范围内是“时尚”的东西要适应我们的趣味，相反，在“古典”范围内，则要求我们去适应“古典”的东西，使自己的趣味、教养得到提高。因此，我们要去学习、去理解、去欣赏那“古典”的东西，以“证明”我们这一代人不是“失落”梅兰芳艺术精神的人，是“配得上”作为梅兰芳的“后代”的“人”。

中国过去有一句受到批判的话，叫做“不孝有三，无后为大”，带有封建的重男轻女、传种接代的意思，当然很要不得，不过，如果我们借用一下，从另一种意义上来说这个“无后为大”，则可以理解为：我们要教育、培养出能够懂得、维护、欣赏和发扬一切优秀文化传统的下一代，而不使其“断”了“后”，才算是尽到了我们这一代人的责任而不至愧对古人。愧对古人也是愧对后人，因为我们没有尽责去使他们成为有文化、有教养、懂得历史的人。

社会生活在时间上是连续的，在空间上也是可以交往的，“时尚”可以跨越国界流传，“古典艺术”则更是全世界的共同财富。世界各民族的优秀文化都是相通的，相互之间是一定会承认的，因而是“公认的”。

从1919年起，梅兰芳多次带艺术团出国演出，每次都

受到所到国家人民的热烈欢迎，说明这些国家是文明的国家，它们的人民是有教养、有文化的，他们“配得上”“享受”梅兰芳的艺术，就像中国人民“配得上”“享受”日本、美国、俄国的高超的艺术一样。

所谓“配得上”，并不是说西方国家的人民都能很深刻地理解了梅兰芳的艺术，就是对中国人来说，也并不是都有很高的理解程度的，而是说要有一个开放的胸襟，乐于承认、接受世界上一切美好的事物，有这样一个基础的文化教养，有这样一个文明的态度，才能进一步向这些优秀的文化传统“学习”。

对于“古典艺术”是要“学习”的，它是艺术上的“典范”，而“典范”的意思就是“提供”大家学习的。

很早以来，就有西洋人学演京剧，有一些还的确有较好的水平。改革开放以来，此种例子更有不少。当然，学演京剧的西方人不会很多，京剧在西方不可能“普及”，但我们中国人却有信心让西方有更多的人喜欢京剧，因为我们认为，尽管表演(现)的形式不同，但作为古典的艺术精神是相通的，因而可以指望，西方人不但会将中国京剧作为科学研究“对象”来“研究”，而且也会将它作为艺术作品来欣赏，来理解。现代交往信息的发展，必将促进各民族文化传统和古典艺术的交流。当人们利用高科技的手段能够更加方便、更加完美地欣赏到各民族的优秀文化艺术作品时，当人们“看戏”已像“读书”那样方便时，梅兰芳生前所记录下来的精彩的节目，必将在更深的层次上，在更广阔的范围内，得到发

扬光大。

当然，这并不是说，中国的京剧——梅兰芳的艺术会借助新的高科技手段重新成为一种“时尚”，这不仅在西方，而且在现代的中国，都是不可能，更是没有必要，甚至是不应该的。对古典艺术的复兴——维护和发扬，并不是要把“古典的”降为“流行的”，而是在精神上有更深的层次，在品位上有更高的水平这样一个方向上的弘大和发扬。文化大革命中的“样板戏”，除了政治上的问题外，在艺术方向上也存在偏向。那时要求人人都学唱样板戏，力图造成一种“时尚”——“革命的风气”。在“(革命)时尚”的潮流中，这些戏的真正的价值，反倒表面化、肤浅化了。改革开放以来，这些戏不作“样板”来唱，也不要求人人都学唱，而其中的优秀剧目反倒在艺术上站稳了自己的脚跟，有了自己应有的地位。

一代人有一代人的“娱乐方式”，是一种“时尚”，不一定能维持得多久。现在即使是文化很高的人聚会，互相和诗联句的大概很少了。但“诗”的地位并未降低，应该说是提高了；“物以稀为贵”，一般的“物”尚且如此，更不用说文化和艺术的产品了。只要是好“东西”(物)，则可以不以数量胜，而以质量胜。京剧曾经是“堂会”里的主角，如今“堂会”已经“丢失”——或已彻底改变了形式，叫做“晚会”这类的词了，但“京剧”的地位得到了提高，京剧摆脱了“堂会”，进入了古典艺术的“殿堂”。看京剧已不仅仅是一种娱乐，而是一种陶冶，一种艺术的教育。

梅兰芳是中国戏剧艺术“大师”，是中国人民艺术上的

“伟大”的“老师”，接受老师的教育，即使是艺术性的，也不能仅仅是一种“消遣”。“古典”即“经典”，“经典”是要人去“学习”的。梅兰芳的艺术就是这样一种艺术上的“经典”，是后人“学习”的楷模和典范，中国人民以有这样一种“经典”而自豪，以有梅兰芳这样一位艺术上的大师而感到幸福。

1994 年 10 月 21 日

后　　记

梅绍武

“我总是觉得，一个民族拥有自己的伟大艺术家是这个民族的福分。一切的民族都要生存，都必须解决衣食住行的物质问题，但有什么样的精神生活，拥有什么样的艺术形式，有什么样的艺术家，各个民族就不一定都一样了。外国有的，中国未必有，也不一定都要有；中国有的，外国未必有，也不一定都要他们有。我们不要求西方人也普及中国的书法艺术，出一两个王羲之；而必须承认人家有贝多芬、舒伯特是人家的福分，而我们有梅兰芳，也是我们的福分，梅兰芳的艺术中国人崇拜，外国人也崇拜，就像我们也崇拜贝多芬一样。我觉得应该提醒的事是：不要身在福中不知福。现在我们纪念梅兰芳诞生一百年，就艺术来言，就是要加深对梅兰芳艺术精神的理解、认识，使我们更加珍惜、发扬这

种精神。”①

上面这段话是著名哲学家叶秀山先生在1994年为纪念梅兰芳百年诞辰所写的一篇题为《论京剧艺术的古典精神》的论文的开场白。

那么，怎样才能理解认识梅兰芳的艺术精神呢？首先最可靠的办法，我想，莫过于阅读他本人的著作，可是这些著作却又早已售罄，读者难以在坊间购到。最近百花文艺出版社拟出版“二十世纪艺术大师随笔丛书”，约我为梅大师编个选集，我遂从他的《舞台生活四十年》、《东游记》、《我的电影生活》、《梅兰芳戏剧散论》、《梅兰芳文集》等百万字著作中选辑出二十余万字，编成此集。选辑的标准是以学术性和趣味性相结合的原则，以适应广大读者的需要。所选的五十余篇文章涉及他的身世、勤奋学艺过程、艺术创新、爱国情操、高尚品德、业余爱好、对同行战友的缅怀、对外传播京剧艺术、与国际友人的交谊以及戏剧改革和表演经验等方方面面。篇名大都是原有的，个别几篇为编者代拟。希望这部选集能使读者对梅兰芳一生行走过的不平凡的生活和艺术道路得到一个直接而较为全面的了解和认识。

由于梅氏在他的著述中很少提及自己在八年抗战期间蓄须明志那段艰苦经历，为此选载了柯灵和丰子恺两位先生就这一方面所写的两篇文章作为附录。前面提到的叶秀

① 见叶秀山：《论京剧艺术的古典精神》，载《梅韵麒风——梅兰芳周信芳百年诞辰纪念文集》，中国戏剧出版社，1996年，第60页。

山先生那篇论文，可以说是从哲学美学角度深刻探讨并总结了梅兰芳表演艺术的精神，也一并附在本集结尾，以使读者加深理解他的艺术精神的真谛。

1990年我国戏剧界隆重纪念了徽班进京二百周年，也就是纪念京剧孕育形成和创新发展的二百年。这二百年的历史告诉我们京剧的改革创新是渐变而不是突变，结果涌现出一大批优秀的艺术家，流派纷呈，出现了京剧三大高峰时期；这三个时期的代表人物，按照湖北蒋锡武先生的话来说，"即初创形成时期的程长庚，趋向成熟达于第一个高峰时期的谭鑫培，全面发展并趋于完美巅峰时期的梅兰芳。"① 而综观梅兰芳的艺术生涯，他为京剧革新真可说是呕心沥血奋斗了一辈子，且从实践中悟出了"移步不换形"这一原则，也就是说京剧改革应该按照京剧艺术基本规律来发扬、创新、完善而向前推进。他强调首先必须考虑到戏曲的传统风格，二是尊重戏曲自身的规律，三是适应观众的审美习惯，因此他主张戏曲革新应当吸取前辈的艺术精华，反对没有根据的凭空臆造，主张采取逐步修改的方法，循序进展，让观众在"无形"中接受改革。从他本人的文字记载中，读者可以清楚地看到他在舞台上的一切艺术体现——唱、念、做、舞、化妆、音乐伴奏、舞台装置、演出剧目等方面，都一直在煞费苦心地不断进行改革，时刻注意辨别精粗美

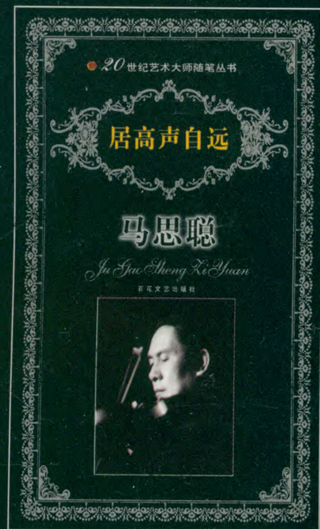
① 见蒋锡武武：《京剧精神》，湖北教育出版社，1997年，第141－143页。

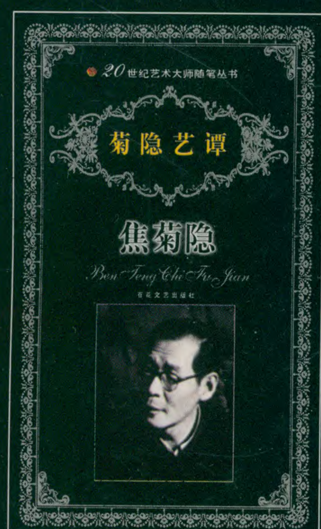
恶,他本人曾说:“我这40年来,哪一天不是想在艺术上有所改进呢?而且又何尝不希望一下子就改得尽善尽美呢?可是事实与经验告诉了我,这里面是天然存在着它的步骤的。”正如北京大学吴小如教授所言:“梅先生的体系乃是根据他一生的艺术实践总结出来的‘移步不换形’这一条精辟的理论来忠实执行的。”① 应该说,梅兰芳无愧为一位对京剧艺术进行全面改革的先驱。他在自己的著作中对京剧改革、创新和发展的一系列论述都集中体现了“移步不换形”这一理论原则,因此就以此作为这本选集的书名。

本书在选辑过程中,定有不足之处,尚祈读者不吝指正。

① 见《吴小如戏曲文录》,北京大学出版社,1995年,第461页。

20世纪
艺术大师随笔丛书





平面设计／魏钧泉
责任编辑／曾永辰

20世纪艺术大师随笔丛书

奔腾尺幅间·徐悲鸿
移步不换形·梅兰芳
居高声自远·马思聪
菊隐艺谭·焦菊隐

ISBN 7-5306-2945-X
9 787530 629451 >

ISBN7-5306-2945-X
I·2622　定价:20.00元